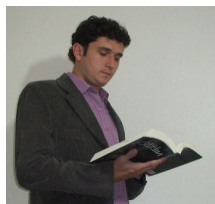
ESTÉTICA

Fazemos parte do **Claretiano - Rede de Educação**

Claretiano – Centro Universitário
Rua Dom Bosco, 466 - Bairro: Castelo – Batatais SP – CEP 14.300-000
cead@claretiano.edu.br
Fone: (16) 3660-1777 – Fax: (16) 3660-1780 – 0800 941 0006
www.claretianobt.com.br

Artieres Estevão Romeiro é graduado em Filosofia, especialista em Metodologia do Ensino Superior, especialista em Gestão e Liderança Universitária, mestre em Filosofia da Educação pela Unicamp, doutor em Educação pela UFSCar e membro do grupo de pesquisa Teoria Crítica e Educação. Possui experiência na área de Filosofia e Educação, com ênfase em Avaliação de EaD, Fundamentos da Educação, Ética e Filosofia Alemã (Schopenhauer, Horkheimer e Adorno).

E-mail: artieres@gmail.com

Ricardo Bazilio Dalla Vecchia é doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio de pesquisa (Doutorado sanduíche) na Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald – Alemanha. Possui experiência em ensino e gestão de cursos de Graduação e Pós-Graduação em Filosofia. Atua nas seguintes áreas: Filosofia alemã com ênfase em Nietzsche, Ética, Teoria do Conhecimento, Estética e Ensino de Filosofia. É pesquisador do Grupo de pesquisa Crítica e Modernidade (CriM) da Unicamp, e líder do Grupo de pesquisa em Filosofia da Universidade de Ribeirão Preto.

E-mail: ricardovecchia@gmail.com

Stefan Vasilev Krastanov possui Graduação (1999) e Mestrado (2001) em Filosofia pela Sofiiski Universitet Kliment Ohridsky, e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (2010). É autor do livro *Nietzsche: pathos artístico versus consciência moral*. Atualmente, é professor adjunto de Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Possui experiência na área de Filosofia, com ênfase em História da Filosofia Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: Analítica, Niilismo, Metáfora, Conceito, Noção de *cogito* e Verdade.
E-mail: stefanve@terra.com.br

Artieres Estevão Romeiro
Ricardo Bazilio Dalla Vecchia
Stefan Vasilev Krastanov

ESTÉTICA

Batatais
Claretiano
2016

CORPO TÉCNICO EDITORIAL DO MATERIAL DIDÁTICO MEDIACIONAL

Coordenador de Material Didático Mediacional: J. Alves

Preparação: Aline de Fátima Guedes • Camila Maria Nardi Matos • Carolina de Andrade Baviera • Cátia Aparecida Ribeiro • Dandara Louise Vieira Matavelli • Elaine Aparecida de Lima Moraes • Josiane Marchiori Martins • Lidiane Maria Magalini • Luciana A. Mani Adami • Luciana dos Santos Sançana de Melo • Patrícia Alves Veronez Montera • Raquel Baptista Meneses Frata • Simone Rodrigues de Oliveira

Revisão: Cecília Beatriz Alves Teixeira • Eduardo Henrique Marinheiro • Felipe Aleixo • Filipi Andrade de Deus Silveira • Juliana Biggi • Paulo Roberto F. M. Sposati Ortiz • Rafael Antonio Morotti • Rodrigo Ferreira Daverni • Sônia Galindo Melo • Talita Cristina Bartolomeu • Vanessa Vergani Machado

Projeto gráfico, diagramação e capa: Bruno do Carmo Bulgarelli • Joice Cristina Micai • Lúcia Maria de Sousa Ferrão • Luis Antônio Guimarães Toloi • Raphael Fantacini de Oliveira • Tamires Botta Murakami

Videoaula: Fernanda Ferreira Alves • Marilene Baviera • Renan de Omote Cardoso

Bibliotecária: Ana Carolina Guimarães – CRB7: 64/11

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

111.85 R671e

Romeiro, Artieres Estevão
Estética / Artieres Estevão Romeiro, Ricardo Bazilio Dalla Vecchia, Stefan Vasilev Krastanov – Batatais, SP : Claretiano, 2016.
272 p.

ISBN: 978-85-8377-488-4

1. Estética. 2. Arte. 3. Belo. 4. Conceitos centrais da Estética: Antiga, Medieval, Moderna. 5. Estética clássica alemã e Estética Contemporânea. I. Dalla Vecchia, Ricardo Bazilio. II. Krastanov, Stefan Vasilev. III. Estética.

CDD 111.85

INFORMAÇÕES GERAIS

Cursos: Graduação
Título: Estética
Versão: ago./2016
Formato: 15x21 cm
Páginas: 272 páginas

SUMÁRIO

CONTEÚDO INTRODUTÓRIO

UNIDADE 1 – O PROBLEMA DA ESTÉTICA: O BELO NA FILOSOFIA

UNIDADE 2 – ESTÉTICA NA ANTIGUIDADE

UNIDADE 3 – ESTÉTICA MEDIEVAL

UNIDADE 4 – RENASCIMENTO

UNIDADE 5 – ESTÉTICA CLÁSSICA ALEMÃ

UNIDADE 6 – A ESTÉTICA E O PROBLEMA DO TRÁGICO

UNIDADE 7 – ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

CONTEÚDO INTRODUTÓRIO

Conteúdo

Estética. Arte. Belo. Metodologia. Campo de análise. Conceitos centrais da Estética antiga, medieval, moderna. Estética clássica alemã e Estética contemporânea.

1. INTRODUÇÃO

Seja bem-vindo ao estudo da obra *Estética*, que compõe os cursos de Graduação.

No decorrer das sete unidades desta obra, você terá noções de como o princípio de Belo surgiu na história da humanidade, desde a Pré-História, com seus primeiros registros nas antigas cavernas, até o período contemporâneo, com a escola de Frankfurt, a qual apresenta como o homem se utiliza da obra de arte como crítica a uma sociedade. Nesse contexto, apresentamos como ponto forte do nosso estudo a Estética clássica alemã, com a contribuição de Winckelmann, Baumgarten, além do Criticismo kantiano e do Idealismo alemão.

Com o decorrer das sete unidades, você poderá ter uma visão panorâmica sobre o conceito de Belo e seu contexto histórico, além de desenvolver seu senso crítico em relação às artes e

sua representação na sociedade. Não se esqueça, porém, de que esta obra é apenas um referencial teórico.

Aqui, vamos discutir os principais temas da Estética por meio de interatividades, tendo em vista a formação do professor de Filosofia.

É importante que você se debruce sobre cada questão abordada, pois elas serão a base de tudo o que você verá em todo o decorrer do curso.

Estamos prontos para auxiliar você em seus estudos e esperamos que participe de todas as discussões e análises que serão propostas no decorrer das sete unidades.

Aceite a proposta de desenvolver uma postura crítica e consciente frente aos acontecimentos e sinta-se motivado pelo grande desafio que nos proporciona o universo da Filosofia e da Educação.

Venha participar desse novo paradigma de educação e construção do saber!

2. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO

Abordagem Geral

Prof. Dr. Stefan Vassilev Krastanov

Neste tópico, apresentamos uma visão geral do que será estudado nesta obra. Aqui, você entrará em contato com os assuntos principais deste conteúdo de forma breve e geral, bem como terá a oportunidade de aprofundar essas questões no estudo de cada unidade. No entanto, essa Abordagem Geral

visa fornecer-lhe o conhecimento básico necessário a partir do qual você possa construir um referencial teórico com base sólida – científica e cultural – para que, no futuro exercício de sua profissão, você a exerça com competência cognitiva, ética e responsabilidade social. Vamos começar nossa aventura pela apresentação das ideias e dos princípios básicos que fundamentam esta obra.

A Estética e seu objeto de estudo

O estudo sobre a Estética deve começar a partir da definição do objeto próprio da Estética. Afinal, qual é o objeto da Estética?

Uma das teorias mais difundidas afirma que a Estética é uma ciência cujo estudo se configura em torno da arte. Desse ponto de vista, os teóricos explicam que ela é a ciência sobre as leis gerais da arte. Essa concepção identifica a Estética com a teoria da arte, reduzindo os fenômenos estéticos apenas ao âmbito artístico. Assim, surge uma dúvida: além da arte, existem outros fenômenos estéticos? Caso existam, então, não é a estética que deve analisá-los?

Certamente existem tais fenômenos artísticos que estão além do âmbito propriamente artístico. A beleza natural, por exemplo, também provoca efeitos estéticos sobre nós. Então, cabe à Estética revelar e analisar tais fenômenos naturais. Além do mais, a análise sobre os produtos da atividade prática do homem mostra que ele não produz apenas para satisfazer as suas necessidades existências; a sua produção norteia-se, também, pelas leis do Belo, revelando, portanto, seu caráter estético. Essa ideia é muito presente na concepção marxista, de acordo com a

qual o homem difere dos animais pelo fato de não apenas produzir coisas, mas produzir belas coisas.

Podemos concluir, portanto, que, além do âmbito artístico, existem objetos, fenômenos e atividades que, mesmo não sendo artes, possuem caráter estético. Comum entre tais concepções é colocar o Belo no escopo da reflexão estética. Embora a realização do Belo talvez configure a meta suprema da produção artística, a partir dessas observações podemos constatar que a Estética se ocupa da análise de todos os fenômenos que revelam um valor estético – uma análise no núcleo em que se encontram os problemas da arte e do Belo.

Principais etapas no desenvolvimento do pensamento estético

Vamos dividir o desenvolvimento do pensamento estético em seus principais períodos históricos, começando pela Antiguidade.

Antiguidade

Sobre concepções estéticas em um sentido mais amplo, podemos falar apenas a partir da configuração da sociedade de classe. Isso não quer dizer que, no tempo anterior a ela não tivesse existido a preocupação com a arte e com o Belo. Ainda nas sociedades tribais, podemos encontrar artefatos estéticos e preocupações com o Belo, todavia uma reflexão mais sistemática sobre os problemas da arte e do Belo não encontramos.

A presente análise sobre a História do pensamento estético, portanto, começa a partir da Estética antiga. Seu desenvolvimento abrange o período compreendido entre os séculos 6º e 2º a.C., em que se toma consciência das epopeias homéricas,

das dramaturgias de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, da lírica de Píndaro e das esculturas de Fídias. Este é o tempo do desenvolvimento da Filosofia grega a partir de Heráclito, Demócrito, Sócrates, Platão e Aristóteles. Nessa ênfase cultural das artes e da atividade intelectual, configura-se também a reflexão sobre a arte e o Belo.

Vale notar que alguns dos principais temas estéticos que ocupam os estudiosos contemporâneos surgem ainda na Antiguidade como os principais problemas dessa reflexão. Tais são os problemas sobre a essência da arte, a relação entre a arte e a realidade, a definição das principais categorias estéticas e, em particular, o Belo, a função cognitiva e educativa das artes etc.

O verdadeiro inventor do método dialético na Filosofia e na arte é **Heráclito**, que viveu no final do século 6º e no início do século 5º a.C. O filósofo obscuro, como foi chamado frequentemente, elevou o nível das ideias naturalistas da escola de Mileto.

Seu naturalismo consiste no reconhecimento da existência objetiva do mundo material, imerso num fluxo constante em que tudo está em constante transformação, nada persiste, nem permanece o mesmo. Desse caráter móvel da existência configura-se uma harmonia expressa em unidade e luta entre os opostos. Heráclito formula suas ideias sobre a natureza do Belo a partir dessa harmonia: "Heráclito (dizendo que) o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia" (ARISTÓTELES, 2008, VII, 2. 1115 b-4). Os rastros dessa harmonia podem ser encontrados em tudo: no cosmo, na natureza, no homem e nas obras de arte.

Segundo Heráclito, a natureza não se efetiva por meio de semelhantes, mas de opostos, dos quais se origina a harmonia. A arte imita o caráter da natureza, seguindo seus passos. A pintura,

por exemplo, une não só cores iguais, mas cores contrastantes; a música, conforme o filósofo, é harmonia que resulta da mistura de sons altos e baixos, breves e longos; dessa oposição, segundo o velho sábio, resulta a mais bela harmonia. A própria poesia também é produto dessa relação antagônica, misturando vogais e consoantes.

A cosmovisão dialética sobre o mundo e a arte conduz Heráclito à ideia da relatividade das qualidades e dos processos. A beleza, também, está sujeita a essa relatividade: "O mais belo símio é feio, a se confrontar com o gênero humano" (PLATÃO, 2000, 289a).

Demócrito (460-370 a.C.) é outro grande representante da antiguidade grega. Ele é criador da teoria atomista, conforme a qual todas as coisas são compostas por átomos – partículas materiais indivisíveis.

Segundo Demócrito, a arte origina-se da tendência do homem de imitar o mundo e as coisas. Demócrito cria a teoria da origem da música a partir da ideia da imitação dos cantos dos pássaros. A linguagem humana, nessa perspectiva mimética, configura-se a partir da imitação da sonoridade na natureza.

O representante mais ilustre da tendência idealista na estética antiga é **Platão** (427-347 a.C.). Segundo sua concepção, o mundo verdadeiramente existente não é o mundo sensível, mas o mundo das ideias. As coisas sensíveis existem apenas como sombras da verdadeira realidade que são as ideias.

Essa concepção teórica de Platão determina a sua reflexão sobre a Estética. O conhecimento do mundo sensível por meio de obras de arte é ilusório. A imagem artística é imitação de algo que, por si mesmo, já é imitação. Justamente por isso, Platão

despreza a pintura, uma vez que esta imita diretamente o sensível, diferentemente da música, que é considerada por Platão como sendo uma das artes mais elevadas.

O Belo, segundo o filósofo, não se encontra no mundo sensível. Ele, como ideia perfeita, possui caráter ideal e, portanto, só é acessível por meio do pensamento puro. Vale observar que Platão valoriza a música e, principalmente as canções sagradas, por meio das quais o homem é capaz de ascender e acessar o verdadeiramente belo.

Platão concebe o processo artístico de acordo com a sua doutrina místico-idealista. A inspiração do pintor é um estado distinto do racional, é um processo meramente irracional. Nesse caso, nenhum controle racional é possível. Essa ideia é retratada no diálogo de Platão ***Íon***, em que se trava a discussão entre Sócrates e o rapsodo **Íon**. A relação ouvinte-ator-autor é vinculada e determinada pela vontade das divindades.

Essa ideia da inspiração divina no processo artístico não remove a posição negativa de Platão sobre a arte. Enquanto uma imitação que não fornece conhecimento verdadeiro, Platão exclui a arte como fator de educação estética. Eis porque o filósofo expulsa a arte e os artistas do seu modelo perfeito de Estado. Para proporcionar a seleção necessária do que é bom e útil e para isolar o nocivo da vida comunal, conforme seu projeto político, ele sacrifica a arte e expulsa os contadores de fábulas.

Aristóteles (384–322 a.C.) é o outro grande pensador da Antiguidade. Nas suas obras, ele analisa diferentes aspectos da realidade e da atividade humana, tais como: natureza, Estado, Ética, Psicologia, Metafísica e Estética. A principal fonte das suas reflexões sobre os problemas da Estética encontra-se na obra

Poética, todavia questões ligadas à arte e ao Belo são discutidas também em outras obras, como *Retórica*, *Política* e *Física*.

Um valor considerável sobre os problemas da arte e do Belo está em suas reflexões na *Poética*, quando o filósofo aborda a epopeia, a dramaturgia e a escultura. Temos que observar que Aristóteles alimenta suas reflexões sobre Estética a partir do material concreto das obras artísticas da época. Vale notar também que, apesar de Aristóteles permanecer profundamente ligado à ideia dominante na Estética antiga, considerando a arte como imitação, ele consegue dar um passo a mais na direção da superação dessa visão.

O papel da arte, na visão do filósofo, consiste na imitação do que é possível acontecer por probabilidade ou por necessidade, isto é, por verossimilhança, e possui caráter mimético na medida em que imita a capacidade produtiva da natureza. Todavia, a arte não copia meramente a natureza, mas é capaz de ir além da simples imitação e criar o que a própria natureza não foi capaz de criar. É o que o Estagirita assegura na *Física*: "A arte imita a natureza [...] por um lado, arte termina o que a natureza foi incapaz de realizar, por outro, ela a imita" (ARISTÓTELES, 194 a 214-22 e 199 a 16-18 apud MACHADO, 2006, p. 24).

Com Aristóteles, pela primeira vez, vem à luz a análise da tragédia como gênero poético – a análise das regras formais que configuram a tragédia e o efeito do trágico. Essa abordagem poética principiada por Aristóteles vai se manter relativamente intacta por muitos séculos até ser abordada pela reflexão filosófica, até que, a partir de Schelling, o problema do trágico toma conta do cenário especulativo. Peter Szondi, em sua obra *Ensaio sobre o trágico* (*Versuch über das Tragische*) de 1961, afirma: "Desde

Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico" (SZONDI, 2004, p. 26).

Aristóteles (2012, s.p.), na *Poética*, Livro 6, definirá a tragédia como sendo:

> [...] imitação de uma ação de caráter elevado [...] [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

De modo detalhado, Aristóteles analisa os diferentes aspectos que descrevem o caráter formal e estrutural da tragédia. Entre tais aspectos, o filósofo dedica uma atenção especial ao efeito produzido pela tragédia, ou seja, à sua finalidade. Esta finalidade resume-se no efeito de purificação das emoções de terror e piedade: "[...] suscitando terror e piedade tem por efeito a purificação dessas emoções" (ARISTÓTELES, 2012, s.p.).

Note que a tendência teleológica (em que tudo tem uma finalidade) de Aristóteles se encontra a pleno vigor em sua concepção sobre a tragédia. A razão de ser da tragédia (sua finalidade) é a purificação, a **catarse** – purificação dos excessos emocionais que desviam do **justo meio termo**. O objetivo da tragédia, com efeito, a sua finalidade, é instaurar a harmonia, antes transgredida pelas emoções excessivas. Com Aristóteles, encerramos o nosso breve itinerário sobre a Estética antiga. Daremos continuidade ao estudo com as concepções estéticas na época Medieval.

Estética medieval

Nossa segunda principal etapa é a da **arte na época medieval**.

A época medieval estende-se do século 5º ao século 15. Esse período é profundamente marcado pelo pleno domínio da Igreja e da visão dualista platônica, conforme a qual tudo o que é terrestre e sensível é considerado nocivo. Entre essas expressões nocivas se encontra a Estética. Toda atividade prática e teórica encontra-se sob a rigorosa vigilância da igreja, que sente uma aversão absoluta de tudo que vem do mundo antigo, inclusive da arte, que aparece, com suas expressões alegres e seu culto ao terrestre, como algo totalmente antagônico à seriedade dos séculos das trevas.

O significado da Estética medieval deve ser procurado nas interpretações do Belo, sobre o qual a dominante concepção religiosa coloca sua marca, a partir da oposição entre terrestre e sensível, por um lado, e entre espiritual e divino, por outro. Tudo que se apresenta ligado ao terrestre e ao sensível aparece para a religiosidade dominante como distante da verdadeira beleza. A revelação suprema do Belo é Deus.

Em contrapartida, a cosmovisão medieval revelada pelo **simbolismo** – que concebe a vida, junto com todas as suas expressões, em metáforas, parábolas e alegorias – profundamente enraizado na consciência medieval revela-se, por si mesmo, como sendo uma imagem artística desenhada pela mão divina. Nesse sentido, soam as palavras de Umberto Eco (1989, p. 75):

> [...] entender uma alegoria é entender uma correspondência e fluir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo. E há esforço interpretativo porque o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer. O medieval é fascinado por este princípio. Como explica Beda, as alegorias aguçam o espírito, revivem a expressão, adornam o estilo. Estamos autorizados a não partilhar mais deste gosto. Mas é bom lembrar sempre que é do medieval, e é um dos modos fundamentais em que se concretiza sua exigência de esteticidade. É, de fato,

> uma exigência inconsciente de propósito a que induz a unir as coisas naturais às sobrenaturais em um jogo de relações contínuas. Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências a dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás. Ou então uma mesma realidade sobrenatural, como o Cristo e sua divindade, poderá ter múltiplas e multiformes criaturas a significar sua presença nos lugares mais diferentes, nos céus, nos montes, nos campos, na floresta, no mar, como o cordeiro, a pomba, o pavão, o carneiro, o grifo, o galo, o lince, a palma, o cacho de uva. Polifonia do pensamento: "Como em um caleidoscópio, todo ato do pensamento faz com que a massa desordenada de partículas una-se em uma bela e simétrica figura".

Conforme a observação de Eco, na tradição medieval, não há diferença entre alegoria e símbolo, eles são pensados como termos sinônimos: "A distinção começa a aparecer com o Romantismo e, em todo caso, com os célebres aforismos de Goethe", conclui Eco.

A citação de Umberto Eco retrata perfeitamente a peculiaridade do conteúdo estético dos medievais. A partir daqui você irá conhecer um pouco das questões estéticas do Renascimento italiano.

Renascimento

Dando continuidade ao nosso percurso estético, entramos na época do **Renascimento**, que marca um notável progresso cultural em virtude do rompimento com o mundo medieval. O Renascimento abrange a época entre os séculos 14 e 16, e tem como sede natal a Itália e, principalmente, a cidade de Florença.

Essa época é marcada por grandes descobertas, tanto científicas como geográficas. Durante o século 15, com a invenção da máquina de escrever, acelerou-se consideravelmente a difusão da cultura e do saber. Nesse período, retomam-se gêneros artísticos como pintura, escultura, literatura e arquitetura. O modelo dessa ênfase cultural é a Grécia clássica, que o Renascimento anseia ressuscitar. Justamente o termo "Renascimento", introduzido por Francesco Petrarca, designa a tendência humanista de assumir o principal papel na criação, de renascer aquele homem da época clássica dos gregos que era a medida de todas as coisas.

Um dos traços marcantes da época é a oposição aberta contra os dogmas medievais e sua estreita visão. O homem sai da sombra do divino e torna-se o protagonista. Justamente por isso o traço principal do Renascimento é o humanismo, isto é, o culto ao homem e a tendência de romper com a cosmovisão medieval.

Uma das características principais da Estética renascentista consiste no fato de que aqueles que criam as belas obras de arte, ao mesmo tempo, elaboram teorias estéticas. Tal é caso de Leonardo da Vinci, que, além de ser grande inventor e artista, é também grande crítico das artes. No seu *Tratado sobre Arte*, Leonardo faz uma das mais célebres análises da produção artística.

O principal traço dessa época é a visão universalista e enciclopédica. Leonardo é um artista genial e, ao mesmo tempo, matemático, físico, mecânico e engenheiro. Leão Batista Alberti é pintor, escritor, arquiteto, músico e cientista. Michelangelo é, ao mesmo tempo, escultor, pintor e poeta.

Vale observar que a Estética da época do Renascimento é bastante realista. E é justamente o realismo como método artístico que deve ser procurado nas obras da arte renascentista.

Todavia, esse realismo tem suas peculiaridades, oriundas dos traços específicos da época.

Comparada à Estética medieval, distante do princípio antigo de imitação da natureza como condição necessária de produção de belas artes, a Estética renascentista, ao contrário, retoma em pormenores esse princípio imitativo da realidade. Essa tendência imitativa é vinculada ao culto da natureza. Não há, nessa época, nenhum artista que não se norteia, nas suas obras, pela fidelidade ao realismo. O realismo renascentista na arte está, portanto, intimamente ligado à beleza ideal. A fonte da beleza ideal é a natureza, a vida e o homem. O Belo, conforme os renascentistas, reside na harmonia, nas relações numéricas entre as partes. Os artistas dessa época permanecem fiéis aos postulados da arte racional. A natureza – como modelo – deve ser estudada a partir das ciências exatas.

Classicismo

Depois do Renascimento, segue-se a época do **Classicismo**. O termo "Classicismo" designa a tendência dominante da arte na Europa durante o século 17. As condições mais favoráveis ao desenvolvimento das artes nessa época são criadas na França.

O século 17 marca a época do progresso acelerado das ciências rigorosas – Física, Matemática, Astronomia – e a influência racionalista estende-se em todas as outras áreas. A Filosofia que difunde essa tendência é a cartesiana. **Descartes** (1596-1650) é o filósofo que concebe e transforma em sistema as concepções dominantes da época. Nas suas obras e, mais especificamente, no seu *Discurso sobre o método*, são formulados os princípios e as regras para a aquisição da verdade. Os fatores sociais, econô-

micos e políticos, juntos à metodologia do racionalismo de Descartes, influenciam fortemente a Estética durante século 17.

O mais célebre teórico sobre os problemas da Estética do período é **Nicolo Boalo** (1636-1711). Suas concepções são expostas no tratado poético denominado *Arte poética*. Sistematicamente, Boalo delimita, descreve e postula as regras e os métodos da arte clássica. A razão, nesse caso, assume o papel de critério absoluto para todas as esferas da atividade humana, inclusive para a arte.

O artista, conforme esse critério racional, deve seguir as normas da razão, de modo que seria considerada uma questão de mau gosto caso houvesse elementos irracionais nas expressões artísticas. Nesse sentido, a Estética do Classicismo permanece metodologicamente vinculada às regras da razão, restringindo, portanto, os poderes da vontade criativa.

Iluminismo

Após o Classicismo, segue-se o **Iluminismo**. A época do Iluminismo é uma das mais notáveis do desenvolvimento espiritual da humanidade. Os fatores econômico-sociais que subjazem esse movimento espiritual se encontram naqueles processos sociais que se realizam nos grandes países europeus como Inglaterra, França e Alemanha. Trata-se de uma época marcada pela luta implacável da burguesia nascente contra o Absolutismo e a política conservadora, uma época em que é preparado o terreno das revoluções burguesas dos séculos 17 e 18. Nesse tempo de revoluções, a arte assume um dos papéis protagonistas na luta em nome do progresso.

Temos de notar que as ideias iluministas nascem na Inglaterra, justamente porque, economicamente, é o país mais desenvolvido; as relações burguesas encontram-se mais avançadas e, junto a isso, é maior a presença da necessidade de superação do Absolutismo e das restrições que ele impõe à liberdade. Os iluministas ingleses, como Locke, Shaftesbury, Hutcheson e Burke, superam o conservadorismo e o puritanismo e conquistam, no âmbito estético, princípios humanistas e democráticos. Todavia, o verdadeiro ápice do Iluminismo se dá na França, com os enciclopedistas, dentre os quais estão Diderot, Montesquieu, Voltaire e Rousseau.

Voltaire é um típico iluminista, mas muito mais consequente do que seus precursores ingleses. Na sua luta contra a intransigência religiosa do Catolicismo, Voltaire emprega com toda força o poder da arte. As suas obras (romance, tragédias e panfletos) são integralmente dedicadas às tendências iluministas e seus princípios.

Na segunda etapa do Iluminismo francês, mais revolucionário e progressivo, o protagonista é **Diderot**. Ele é um verdadeiro gênio universal. Destaca-se, no âmbito estético, como autor de diversos dramas. Além disso, as suas teorias críticas sobre a arte possuem um caráter bastante elevado. Obras como *Investigações filosóficas sobre a origem e a essência do belo*, *Sobre a poesia dramática* e *O paradoxo do autor* atestam esse alcance teórico sobre Estética. De acordo com Diderot, a arte é reflexo da vida, e é tão verdadeira quanto corresponde à realidade. Com essa sua visão, o iluminista francês consciente e consequente defende o princípio do realismo na arte. Seguindo esse princípio, Diderot requer da arte que seja um verdadeiro conhecimento sobre a vida e um meio da sua transformação.

As contribuições de Diderot para o teatro são indiscutíveis. Nas suas análises, ele refuta a concepção clássica sobre o drama que enfatiza em demasia os caracteres dos personagens. Ao contrário, Diderot valoriza mais as situações e as condições que formam os caracteres. Conforme o filósofo, são as situações que determinam e moldam os caracteres. O verdadeiro contraste, segundo ele, configura-se entre as situações e os caracteres.

O que Diderot representa para o Iluminismo francês equivale ao que representa Lessing para o Iluminismo alemão. **Lessing** é o mais profundo e consequente teórico e defensor do princípio do realismo na arte, o lutador mais implacável contra o conservadorismo e o dogmatismo na teoria e prática estética. O principal alvo da sua crítica é a estética do Classicismo francês e seus seguidores na Alemanha.

As principais obras de Lessing são *Laocoon* e *Dramaturgia de Hamburgo*. Em *Laocoon*, Lessing dedica-se exclusivamente aos problemas da poesia e da pintura. São preciosas suas análises sobre a proximidade entre ambas. Um dos maiores méritos de Lessing é a fundação de um teatro permanente em Hamburgo – um acontecimento que dá origem a sua obra *Dramaturgia de Hamburgo*. Nessa obra, Lessing desenvolve suas concepções progressivas sobre a arte. A ideia central da obra é a exigência de a arte ser a vanguarda dos processos sociais, lutar contra os males sociais e transformar os homens. Para Lessing, justamente o teatro apresenta esse meio mais eficaz e efetivo para a formação do povo, mais eficaz porque acessa um público mais amplo.

Estética clássica alemã

A Estética clássica alemã abrange o período entre o século 18 e o início do século 19 e marca o ápice da reflexão filosófi-

ca sobre os problemas estéticos. Não será exagerado dizer que a Estética, nesse período, transforma-se numa plena e integral disciplina filosófica. Desprezada por Platão, por causa do seu caráter mimético, retomada na modernidade apenas como uma reflexão marginal, a Estética, no Idealismo alemão, encontra sua verdadeira pátria e seus verdadeiros protagonistas – Kant, Schelling e Hegel.

Immanuel Kant, na sua obra *Crítica da faculdade de julgar*, elabora a primeira teoria mais sistemática sobre os problemas da arte e do Belo, marcada profundamente por uma visão transcendental. Na base da sua concepção estética, encontram-se os fundamentos da Filosofia transcendental. Diferentemente dos teóricos do Iluminismo, que buscam critérios objetivos para o Belo, Kant enfatiza seu caráter subjetivo. O juízo de gosto ou o juízo estético é distante de quaisquer determinações lógicas, ele não implica caráter cognitivo e, portanto, é indemonstrável.

Para determinar a beleza ou feiura de um objeto, segundo a tese kantiana, não se pode partir de um critério objetivo, mas unicamente do caráter da apreciação subjetiva. Todavia, essa apreciação, mesmo que subjetiva, de acordo com o filósofo, possui a forma de um juízo universalmente válido. Desse ponto de vista, o Belo é aquilo que é objeto de gosto, ao passo que o feio é aquilo de que não se gosta: "O gosto é a faculdade de compreender ou avaliar um objeto a partir do sentimento de prazer ou desprazer, sem nenhum interesse. Objeto desse prazer se denomina belo" (KANT, 1988, p. 86).

Além do Belo, as reflexões de Kant sobre a arte e o gênio alcançam um alto grau de especulação filosófica, influenciando as considerações posteriores sobre a arte. A sua concepção sobre o sublime irá se consagrar como o modelo de pensar o trágico, a

partir da reflexão idealista, como antagonismo entre forças contrárias, e a tragédia como reconciliação do conflito.

O trágico, por sua vez, irá configurar o modelo dialético pensado em termos de tese-antítese e reconciliação da oposição a partir de síntese. A esse respeito, Szondi ressalta: "Na medida em que o processo trágico, em Hegel, é interpretado como auto-divisão e auto-reconciliação da natureza ética, manifesta-se, pela primeira vez, sua estrutura dialética" (SZONDI, 2004, p. 26).

Vemos, portanto, que a Estética assumirá um papel protagonista na especulação idealista. O trágico e a tragédia como problemas da reflexão poética se transformam, com os idealistas, e em especial com Schelling, num problema ontológico. Não é por acaso que Schelling elege a arte como sendo *organon* da Filosofia. Se a Filosofia se ocupa exclusivamente com o Absoluto, somente a arte, por meio da intuição estética, é capaz de fornecer uma **representação sensível do Absoluto**.

Na filosofia hegeliana, a Estética desenvolve um dos papéis principais do **Espírito** na direção da sua realização absoluta. Na sua obra fundamental *Fenomenologia do Espírito,* Hegel descreve a manifestação do Espírito em suas fases sucessivas na direção do saber absoluto. É na História, por meio da marcha dialética, que se dá a sua realização. Inicialmente, o Espírito existe na sua forma pura. Em seguida, encarna-se na natureza. Encarna-se, sucessivamente, na História por meio do homem para, no fim, alcançar a realização absoluta de si mesmo. A arte é uma das encarnações do Espírito, porém ainda inferior, em virtude da sua manifestação sensível, à religião e à Filosofia. Hegel indica três etapas do desenvolvimento histórico da arte:

- Arte simbólica (a arte das antigas civilizações orientais).
- Arte clássica (Grécia Antiga).
- Arte romântica (Modernidade).

A arte simbólica enfatiza o aspecto material em detrimento do formal. Justamente por isso Hegel a define como arte inferior. A arte clássica, por sua vez, enfatiza a harmonia entre o aspecto formal e o aspecto material. Essa arte, segundo o filósofo, é superior. A arte romântica, ao contrário da arte simbólica, enfatiza o elemento formal em detrimento do material. Isso quer dizer, do ponto de vista da sua concepção histórico-dialética, que a arte romântica anuncia o crepúsculo do Espírito enquanto manifesto pela arte. Se Hegel reserva para a arte clássica o mérito de ser arte superior por manifestar a harmonia entre a matéria e a forma, a perda do aspecto material na arte romântica nada mais é do que ascensão do Espírito a um grau mais elevado do seu desenvolvimento, grau em que a arte deve produzir o seu próprio declínio:

> Se o conteúdo perfeito tem sido revelado perfeitamente nas obras de arte, o Espírito avista para além dela e se afasta dessa objetividade retornando para dentro do seu conteúdo interno, expulsando-a. Este é o nosso tempo. Na verdade, podemos esperar que a arte possa se aperfeiçoar ainda mais, mas a sua forma deixa de ser a suprema manifestação do Espírito. Nós, ainda, podemos encontrar nas imagens dos deuses gregos a perfeição absoluta do estético, mas isso não muda nada, pois, todavia, nós já não nos ajoelhamos (HEGEL, 1988, p. 163).

Esse pessimismo estético enunciado por Hegel deriva de uma necessidade historicamente determinada. Toda reflexão filosófica aparece quando uma determinada realidade esgota seu vigor. O mesmo se dá com a reflexão estética – ela começa a descrever quando o crepúsculo se põe:

> Quando a filosofia começa desenhar com sua tinta cinza sobre o fundo cinzento, então alguma forma de vida já envelheceu e com sua cinza sobre o cinzento a filosofia não pode rejuvenescê-la, mas somente descrevê-la; a ave de minerva levanta voo apenas quando cai noite (HEGEL, 1988, p. 161).

Agora vamos conhecer um pouco das teorias estéticas contemporâneas.

Estética contemporânea

Num período bem próximo, em 1969 e 1975, nos Estados Unidos aparecem duas publicações: uma de Fidler sobre a literatura e outra de Jencks sobre a nova arquitetura. Nas duas publicações, para caracterizar o estilo contemporâneo, é utilizado o termo **pós-moderno**. Fidler defende a tese de que, na arte contemporânea, não é mais válido qualquer tipo de hierarquia entre as artes e entre as pessoas que apreciam as artes, embora, segundo ele, o que é destinado para o público seleto deve ser destinado, também, para as massas e vice-versa – o que é para as massas, deve ser também para o público seleto.

Justamente por isso a arte pós-moderna revela-se como mistura de diferentes estilos e gostos. Um exemplo típico dessa mistura de literatura comum e literatura seleta é o romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, em que se desenvolvem dois aspectos: o divertimento que uma investigação criminal proporciona e, simultaneamente, as reflexões filosóficas sobre o ser de Deus.

Na arte pós-moderna, existe uma miscelânea entre o antigo e o novo, entre estilos clássicos e modernos; uma vizinhança entre o Coliseu e o prédio futurista, uma harmonia entre Beethoven e Deep Purple. Essa tendência pós-moderna de unir, conservar e reproduzir tudo que a arte, ao longo da sua História, produziu revela antes de tudo um esgotamento de estilo, de ideias novas e novas perspectivas. Todavia, a partir do século 20, configuram-se quatro estilos principais da arte contemporânea, a saber: Surrealismo, Existencialismo, Abstracionismo e Arte Popular.

O termo Surrealismo é utilizado pela primeira vez pelo poeta francês Apollinaire, para assinalar o gênero da sua peça como "drama surrealista". Nas décadas de 20 e 30, esse termo começa ser utilizado com cada vez mais frequência. Esse estilo artístico anseia romper o véu e descobrir, por trás do mundo circundante, uma realidade nova e mais real. O traço peculiar dessa arte é mostrar o homem, o mundo, o tempo e o espaço, enfim, a natureza, como fluentes e relativos. Os limites entre as coisas se dissolvem, o mundo vira uma massa caótica de fenômenos, não existem limites entre felicidade e infelicidade, entre homem e sociedade. Assim, por exemplo, na pintura *A persistência da memória* (uma famosa obra de Salvador Dali), a realidade desaparece igual o relógio, deslizando da mesa e junto com ele o tempo e o espaço, a História toda.

Podemos caracterizar o Surrealismo como sendo uma encarnação artística do agnosticismo. Um século depois de Kant, o Surrealismo expressa, em forma artística, a profunda convicção kantiana, de acordo com a qual, por trás do mundo fenomênico, se oculta uma realidade mais real, uma surrealidade (o termo "Surrealismo" significa literalmente "sobre-realismo", o que vai além do realismo).

O Surrealismo não coloca limites ao artista e ao processo criativo, impondo-lhe quaisquer tipos de normas éticas, estéticas, utilitárias ou educativas; essa arte tenta purificar o indivíduo de quaisquer limitações socioculturais.

A concepção artística do mundo e do homem na arte depende da realidade histórica, a qual oferece material precioso para o artista e a sua perspectiva – tal é a profunda visão da arte existencialista. O Existencialismo propõe seu método e sua Filosofia para o mundo e o homem. A sua concepção artística está profundamente enraizada na concepção do caráter absurdo da vida.

Podemos observar essa visão absurda da existência nas obras de Kafka, principalmente na sua novela *O voluntário Grakh*. O voluntario é descrito por Kafka como sendo "pendurando" entre ser e não ser: ele não é nem vivo, nem morto – ele existe!

O Existencialismo afirma que os homens são impenetráveis, que vivem entre si como solitários: como mônadas **sem janelas**. Todo homem é um mundo. Mas esse mundo não é comunicável para os outros. A relação com os outros abrange apenas a parte exterior, não penetra nas profundezas das suas almas. Justamente por isso a solidão existencial é inquebrantável.

O Existencialismo como movimento artístico surge como protesto contra a desumanização do homem na sociedade burguesa e sua tendência despersonalizante.

O Abstracionismo, por seu turno, é outro movimento artístico que surge no interior da Estética contemporânea. As suas obras se destacam pelo definitivo rompimento com a realidade. Vale observar que o Abstracionismo surge como transformação das percepções impressionistas para o mundo. Ele inspira uma imigração interior da pessoa, fuga da realidade.

Na década de 1960, o Abstracionismo entra em crise. Ele esgota as suas possibilidades de revelar novos horizontes tanto diante do artista, como também do espectador. A partir de então, a Arte Popular assume a pretensão de encontrar uma saída para esse esgotamento.

O princípio que opera na Arte Popular consiste em encontrar meios de comunicação para as massas. Assim, as massas começam a dominar a arte e a cultura, ditando o gosto e as regras.

Um importante fator dessa massificação da arte exerce a indústria cultural, que converte a obra de arte em mercado-

ria. Seu valor, portanto, passa a ser determinado pelo gosto do povo e pela quantidade de venda. Esse processo popularizador da arte promovido pela indústria cultural é visto pela escola de Frankfurt por um olhar bastante crítico. Encabeçada por Adorno e Horkheimer, a escola de Frankfurt ressalta o caráter nocivo da popularização da arte, isto é, da sua industrialização, levando--a à vulgarização e à banalização. A massa, nesse caso, escolhe, pelo seu próprio gosto, os seus modelos. O que a arte perde na sua versão popular promovida pela indústria é seu caráter desinteressado. Ela é vista não como expressão sublime do espírito humano, mas apenas como mercadoria.

Com isso, finalizamos a nossa breve abordagem sobre os problemas estéticos ao longo de toda sua História.

Glossário de Conceitos

O Glossário de Conceitos permite a você uma consulta rápida e precisa das definições conceituais, possibilitando-lhe um bom domínio dos termos técnico-científicos utilizados na área de conhecimento dos temas tratados em *Estética*. Veja, a seguir, a definição dos principais conceitos:

1) **Alegoria**: etimologicamente, do grego "alegoria", significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal".
2) **Academia**: a escola que Platão funda em 387 a.C., nos jardins em Atenas que pertenciam, conforme a lenda, ao herói Academo.
3) **Alienação**: perda de propriedade, seja material, seja natural, seja social, seja política etc.

4) **Alta Idade Média**: o termo faz referência ao primeiro período da época medieval.
5) **Baixa Idade Média**: o termo faz referência ao último período da época medieval.
6) ***Bildung***: termo que resume o processo de formação. Originalmente, deriva do alemão e, literalmente, pode ser traduzido como formação.
7) **Catarse**: libertação, expulsão ou purgação de uma substância estranha à essência ou à natureza de um ser e que, por essa razão, o corrompia. Era a purificação de um mal.
8) **Criacionismo**: crença na origem do Universo como resultado de uma criação, normalmente por parte de uma inteligência superior (por exemplo, Deus).
9) **Demônio**: conforme os gregos, ao demônio se associava o ser que possuía uma natureza dupla: divina e humana.
10) **Dialética**: é um método de diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias, que leva a outras ideias e tem sido um tema central na Filosofia ocidental e oriental desde os tempos antigos.
11) **Estética**: a palavra "Estética" vem do grego *aisthetiké*, e quer dizer "faculdade de sentir", "compreensão pelos sentidos", "percepção do todo". Foi Alexander Baumgarten que a definiu como sendo a ciência do conhecimento sensível (Gnosiologia inferior), cuja perfeição é a arte e o Belo.
12) **Exegese**: decifração dos textos sagrados.

13) **Humanismo**: denota a visão do mundo a partir do homem. O Humanismo é traço fundamental da visão cultural do Renascimento.
14) ***Hybris***: refere-se a acasalamento formidável entre divino e humano (filho de deus e homem – produto de Hybris).
15) **Indústria cultural**: o termo foi introduzido por Adorno e Horkheimer e aparece na obra *Dialética do Esclarecimento*, em que se analisa a produção capitalista de cultura, ou seja, analisa-se a transformação da cultura em mercadoria.
16) **Inteligível**: acessível ao intelecto.
17) ***Kalocagatia***: conceito genuinamente helênico, que funde o Belo e o bom, dessa forma podendo ser considerado um conceito ao mesmo tempo estético e moral.
18) **Metafísica da luz**: concebe o universo como uma irradiação eterna da beleza, cuja substância mais profunda é a luz. É justamente essa metafísica da luz que representa o conceito de Belo na Idade Média.
19) **Mimese**: imitação.
20) ***Mouseion***: a maior biblioteca e centro cultural do mundo antigo localizada em Alexandria.
21) **O homem-massa**: o termo designa o homem que perdeu a sua pessoalidade e suas possibilidades próprias, tornando-se impessoal. O homem-massa perdeu, então, sua cara própria e assume a cara da multidão.
22) **Paradigma**: modelo.

23) **Pólis**: Cidade-estado com sua própria organização social, econômica, cultural, política e militar. Essa forma de vida estatal era preconizada, sobretudo, na Grécia Clássica.
24) **Renascimento**: termo que se emprega habitualmente em relação à arte dos séculos 15 e 16 na Itália. Teve como principal característica o regresso aos valores da Antiguidade Clássica e a valorização do homem como medida de todas as coisas, coincidindo com o humanismo.
25) ***Studia humanitatis***: ciências Humanas (Gramática, Retórica, Poesia, História, Ética).
26) **Sublime**: categoria estética que designa um sentimento impactante que vai para além da normalidade. Segundo Kant, o sublime é um sentimento de prazer que surge por meio de desprazer. Pode ser de duas espécies: sublime matemático, sentimento que surge diante de uma grandeza infinita que ultrapassa a nossa imaginação; e sublime dinâmico, sentimento que surge diante de um poder ilimitado que ultrapassa a nossa imaginação.
27) **Trágico**: diz respeito a um conflito ou colisão entre duas forças com o mesmo direito (colisão trágica).
28) **Tragédia**: reconciliação ou a solução da colisão trágica.

Esquema dos Conceitos-chave

Para que você tenha uma visão geral dos conceitos mais importantes deste estudo, apresentamos, a seguir (Figura 1), um Esquema dos Conceitos-chave da obra. O mais aconselhável é que você mesmo faça o seu esquema de conceitos-chave ou até

mesmo o seu mapa mental. Esse exercício é uma forma de você construir o seu conhecimento, ressignificando as informações a partir de suas próprias percepções.

É importante ressaltar que o propósito desse Esquema dos Conceitos-chave é representar, de maneira gráfica, as relações entre os conceitos por meio de palavras-chave, partindo dos mais complexos para os mais simples. Esse recurso pode auxiliar você na ordenação e na sequenciação hierarquizada dos conteúdos de ensino.

Com base na teoria de aprendizagem significativa, entende-se que, por meio da organização das ideias e dos princípios em esquemas e mapas mentais, o indivíduo pode construir o seu conhecimento de maneira mais produtiva e obter, assim, ganhos pedagógicos significativos no seu processo de ensino e aprendizagem.

Aplicado a diversas áreas do ensino e da aprendizagem escolar (tais como planejamentos de currículo, sistemas e pesquisas em Educação), o Esquema dos Conceitos-chave baseia-se, ainda, na ideia fundamental da Psicologia Cognitiva de Ausubel, que estabelece que a aprendizagem ocorre pela assimilação de novos conceitos e de proposições na estrutura cognitiva do aluno. Assim, novas ideias e informações são aprendidas, uma vez que existem pontos de ancoragem.

Tem-se de destacar que "aprendizagem" não significa, apenas, realizar acréscimos na estrutura cognitiva do aluno; é preciso, sobretudo, estabelecer modificações para que ela se configure como uma aprendizagem significativa. Para isso, é importante considerar as entradas de conhecimento e organizar bem os materiais de aprendizagem. Além disso, as novas ideias e os novos conceitos devem ser potencialmente significativos para o aluno,

uma vez que, ao fixar esses conceitos nas suas já existentes estruturas cognitivas, outros serão também relembrados.

Nessa perspectiva, partindo-se do pressuposto de que é você o principal agente da construção do próprio conhecimento, por meio de sua predisposição afetiva e de suas motivações internas e externas, o Esquema dos Conceitos-chave tem por objetivo tornar significativa a sua aprendizagem, transformando o seu conhecimento sistematizado em conteúdo curricular, ou seja, estabelecendo uma relação entre aquilo que você acabou de conhecer com o que já fazia parte do seu conhecimento de mundo (adaptado do *site* disponível em: <http://penta2.ufrgs.br/edutools/mapasconceituais/utilizamapasconceituais.html>. Acesso em: 11 mar. 2010).

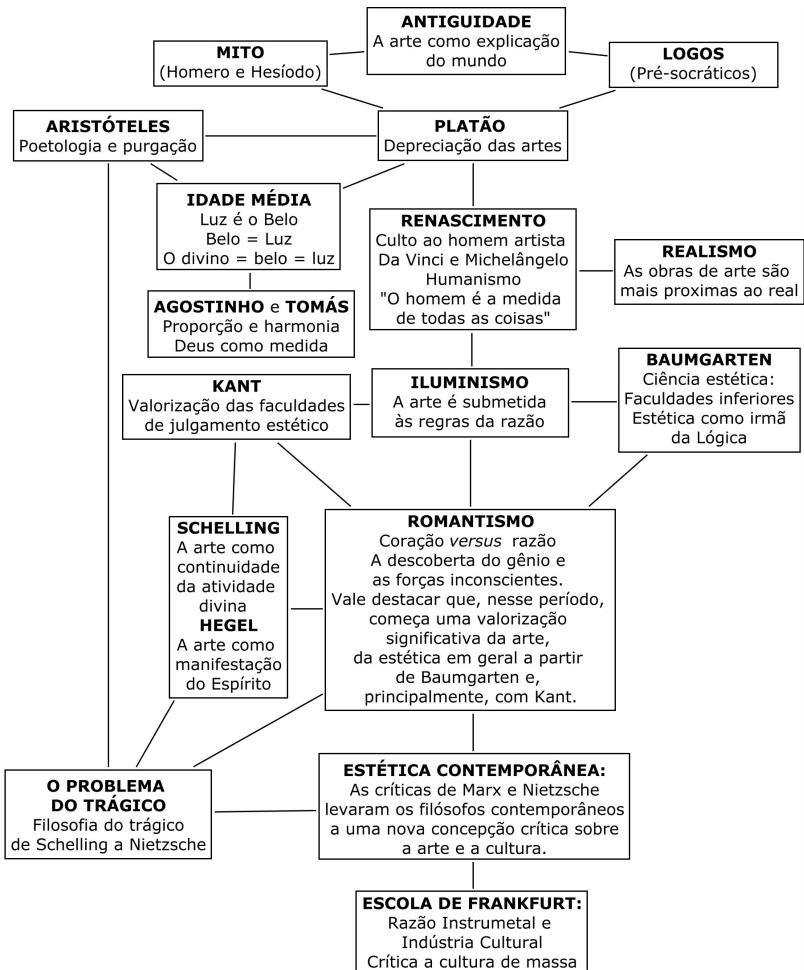



Figura 1 *Esquema dos Conceitos-chave de Estética*.

Como você pode observar, esse Esquema dá a você, como dissemos anteriormente, uma visão geral dos conceitos mais importantes deste estudo. Ao segui-lo, você poderá transitar en-

tre um e outro conceito desta obra e descobrir o caminho para construir o seu processo de ensino-aprendizagem. Por exemplo, o *Problema do trágico* implica conhecer as diferenças entre a análise poetológica da tragédia de Aristóteles e a Filosofia de Schelling a Nietzsche que assume características da tragédia. Sem o domínio conceitual desse processo explicitado pelo Esquema pode-se ter uma visão confusa do tratamento da temática do ensino de Filosofia aqui proposto.

O Esquema dos Conceitos-chave é mais um dos recursos de aprendizagem que vem se somar àqueles disponíveis no ambiente virtual, por meio de suas ferramentas interativas, bem como àqueles relacionados às atividades didático-pedagógicas realizadas presencialmente no polo. Lembre-se de que você, aluno EaD, deve valer-se da sua autonomia na construção de seu próprio conhecimento.

Questões Autoavaliativas

No final de cada unidade, você encontrará algumas questões autoavaliativas sobre os conteúdos ali tratados, as quais podem ser de **múltipla escolha**, **abertas objetivas** ou **abertas dissertativas**.

Responder, discutir e comentar essas questões, bem como relacioná-las à prática do ensino de Filosofia pode ser uma forma de você avaliar o seu conhecimento. Assim, mediante a resolução de questões pertinentes ao assunto tratado, você estará se preparando para a avaliação final, que será dissertativa. Além disso, essa é uma maneira privilegiada de você testar seus conhecimentos e adquirir uma formação sólida para a sua prática profissional.

Você encontrará, ainda, no final de cada unidade, um gabarito, que lhe permitirá conferir as suas respostas sobre as questões autoavaliativas de múltipla escolha.

As **questões de múltipla escolha** são as que têm como resposta apenas uma alternativa correta. Por sua vez, entendem-se por **questões abertas objetivas** as que se referem aos conteúdos matemáticos ou àqueles que exigem uma resposta determinada, inalterada. Já as **questões abertas dissertativas** obtêm por resposta uma interpretação pessoal sobre o tema tratado; por isso, normalmente, não há nada relacionado a elas no item Gabarito. Você pode comentar suas respostas com o seu tutor ou com seus colegas de turma.

Bibliografia Básica

É fundamental que você use a Bibliografia Básica em seus estudos, mas não se prenda só a ela. Consulte, também, as bibliografias complementares.

Figuras (ilustrações, quadros...)

Nesta obra, as ilustrações fazem parte integrante dos conteúdos, ou seja, elas não são meramente ilustrativas, pois esquematizam e resumem conteúdos explicitados no texto. Não deixe de observar a relação dessas figuras com os conteúdos abordados, pois relacionar aquilo que está no campo visual com o conceitual faz parte de uma boa formação intelectual.

Dicas (motivacionais)

O estudo desta obra convida você a olhar, de forma mais apurada, a Educação como processo de emancipação do ser humano. É importante que você se atente às explicações teóricas, práticas e científicas que estão presentes nos meios de comunicação, bem como partilhe suas descobertas com seus colegas, pois, ao compartilhar com outras pessoas aquilo que você observa, permite-se descobrir algo que ainda não se conhece, aprendendo a ver e a notar o que não havia sido percebido antes. Observar é, portanto, uma capacidade que nos impele à maturidade.

Você, como aluno do curso de Graduação na modalidade EaD, necessita de uma formação conceitual sólida e consistente. Para isso, você contará com a ajuda do tutor a distância, do tutor presencial e, sobretudo, da interação com seus colegas. Sugerimos, pois, que organize bem o seu tempo e realize as atividades nas datas estipuladas.

É importante, ainda, que você anote as suas reflexões em seu caderno ou no Bloco de Anotações, pois, no futuro, elas poderão ser utilizadas na elaboração de sua monografia ou de produções científicas.

Leia os livros da bibliografia indicada, para que você amplie seus horizontes teóricos. Coteje-os com esta obra, discuta a unidade com seus colegas e com o tutor e assista às videoaulas.

No final de cada unidade, você encontrará algumas questões autoavaliativas, que são importantes para a sua análise sobre os conteúdos desenvolvidos e para saber se estes foram significativos para sua formação. Indague, reflita, conteste e construa resenhas, pois esses procedimentos serão importantes para o seu amadurecimento intelectual.

Lembre-se de que o segredo do sucesso em um curso na modalidade a distância é participar, ou seja, interagir, procurando sempre cooperar e colaborar com seus colegas e tutores.

Caso precise de auxílio sobre algum assunto relacionado a esta obra, entre em contato com seu tutor. Ele estará pronto para ajudar você.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2008. (A Obra-prima de cada autor).

______. Poética. Trad. Eudoro de Souza. In: DUARTE, R. *O belo autônomo* – Textos clássicos de Estética. 2. ed. São Paulo; Belo Horizonte: Autência; Crisálida, 2012.

ECO, U. *Arte e beleza na Estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

HEGEL, G. W. F. *Estética*: a idéia e o ideal/Estética: o belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Vitorino. 4. ed . São Paulo: Nova Cultural, 1988.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

PLATÃO. *Hípias Maior*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

UNIDADE 1

O PROBLEMA DA ESTÉTICA: O BELO NA FILOSOFIA

1. OBJETIVOS

- Conhecer os principais problemas da Estética enquanto ramo da Filosofia.
- Analisar a natureza e a motivação filosófica da Estética.
- Examinar filosoficamente a noção de Belo, Arte e Estética.
- Identificar os tipos de obra de arte e suas especificidades.
- Investigar a inter-relação entre as artes.
- Reconhecer e criticar os principais problemas da discussão estética.

2. CONTEÚDOS

- Natureza e metodologia da Filosofia Estética.
- Relação entre natureza e arte.
- O ser humano e sua relação com a obra de arte.
- Arte e funcionalidade social.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) Segundo o dicionário *Mini Aurélio* (FERREIRA, 2010), **teogonia** é proveniente do grego "*theogonía*", está classificada como substantivo feminino quanto à classe de palavras e possui dois sentidos: 1. Doutrina mística relativa ao nascimento dos deuses, e que frequentemente se relaciona com a formação do mundo. 2. Conjunto de divindades cujo culto forma o sistema religioso de um povo politeísta.
2) Aproveite o tempo e interaja! Se você tiver alguma dúvida referente ao conteúdo, entre em contato com seu professor, para que ele possa ajudá-lo a superar eventuais dificuldades.
3) Pesquise por obras de todos os períodos da História da Arte e vá ampliando seus conhecimentos durante os estudos desta obra. Compartilhe com seus colegas suas descobertas, novos endereços de *sites*, citações de obras, músicas etc.
4) Para prosseguir os estudos de Estética, recomendamos que você se aproxime de obras de arte nos mais diversos padrões de forma e conteúdo. Faça o exercício de contemplação de obras de arte do patrimônio artístico cultural erudito e popular. Sugerimos, a seguir, alguns *sites* da internet para que você entre em contato com as obras. Além dessa indicação, procure museus, teatros, auditórios, grupos musicais etc., que estejam próximos de você. Confira:

- BRITTON. J. *Jill Britton's Escher Gallery*. Disponível em: <http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/jbescher.htm>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- LOUVRE. *Les incontournables*. Disponível em: <http://www.louvre.fr/selections>. Acesso em: 25 abr. 2016.
- MUSEOS VATICANOS. *Exposiciones*. Disponível em: <http://mv.vatican.va/4_ES/pages/z-Info/MV_Info_Mostre.html>. Acesso em: 25 abr. 2016.

4. INTRODUÇÃO

Seja bem-vindo!

Nesta unidade, refletiremos sobre a natureza do Belo dentro da Filosofia. É muito comum estabelecermos juízo de valor frente às coisas que observamos na natureza e também frente às criações humanas. Quando você olha uma planta verde, frondosa, cheia de vida, exclama: "Que planta bonita!", ao passo que, quando vê algo que lhe causa repugnância, como uma barata, uma serpente ou, ainda, um corpo em decomposição, afirma que isso é feio.

Mas o que é o Belo? O que é o Feio?

No senso comum, notamos com frequência a afirmação de que o Belo é subjetivo. Cada um acha algo bonito de acordo com o que gosta. Assim, o que é Belo para mim não é necessariamente Belo para você. Mas o que é o Belo? Há tipos de beleza? Em que o Belo se manifesta?

Nesta unidade, identificaremos a relação entre o Belo, a obra de arte e a Filosofia. Portanto, entraremos em um ramo árido da Filosofia, chamado Estética.

Antes de iniciar seus estudos, recomendamos que você entre em contato com obras de arte – música clássica (erudita), poesia, arquitetura e outras formas de arte. Note como você se relaciona com as coisas e qual o seu juízo estético frente ao Belo. Convidamos você a romper desde já com a visão subjetivista de beleza, baseada meramente na apreciação egoísta do sujeito alienado pelo senso comum. Assim, ao estudar Estética, você se aproximará, também, da discussão da chamada Filosofia da Arte; estudará a criação, a forma, o conteúdo, o sublime, o Belo, a obra de arte racionalizada e as limitações da razão frente à obra de arte. Bons estudos!

5. NATUREZA DA FILOSOFIA E A DISCUSSÃO ESTÉTICA

Como surgiu a Filosofia?

A Filosofia nasceu na Grécia como discurso racional, superando o senso comum e a atitude mitológica baseada nas teogonias. A Filosofia explica a realidade a partir do *logos*, da razão; assim, todos os conhecimentos matemáticos, linguísticos, retóricos, algébricos, geométricos e musicais eram ramos abordados pelo filósofo (amigo da sabedoria).

O nascimento da Filosofia foi marcado pelo início do discurso lógico contraposto ao discurso simbólico do mito. O mito era uma tentativa de explicação da realidade baseada no símbolo. A Filosofia tem a mesma pretensão de explicar a realidade, contudo, a partir do *logos*, ou seja, do discurso racional, da reflexão.

Todos os ramos do conhecimento até o início da Idade Média estavam relacionados à Filosofia. Na Idade Média, como você já sabe, a Filosofia tornou-se serva da Teologia e, posteriormen-

te, na modernidade, um dos ramos do conhecimento que deveria se aproximar da Matemática.

O que tudo isso tem a ver com a Estética? Veja o que diz Luigi Pareyson (2001, p. 1):

> O primeiro dos problemas da estética é o que diz respeito à própria estética: sua natureza, seus limites, suas incumbências, seu método. Nenhuma indicação precisa pode provir do nome "estética", surgindo quando, no *Settecento*, ao tornar-se a beleza objeto do conhecimento confuso ou sensível, e quando no início do *Ottocento*, ao impregnar-se a arte de sentimento, pareceu natural remeter a teoria do belo a uma doutrina da sensibilidade e a filosofia da arte a uma teoria do sentimento. Desde então, de fato, o termo se foi ampliando cada vez mais, quer para designar as teorias do belo e da arte que, desde o início da história da filosofia, apresentaram-se sem nome específico, quer para compreender também as teorias mais recentes que não só já não remetem a beleza à sensação ou a arte ao sentimento, como nem mesmo liga a arte à beleza.

Etimologia da palavra "estética"

A palavra "estética" vem do grego "*aisthetiké*", e quer dizer "faculdade de sentir", "compreensão pelos sentidos", "percepção do todo". Assim, do ponto de vista filosófico, a Estética volta-se para o estudo racional do Belo e da percepção estética da obra de arte pelo ser humano. Entretanto, note que o termo "estética", conforme sua raiz grega, não tem relação com o Belo e a obra de arte. É neste sentido que Pareyson (2001) afirma que nenhuma indicação precisa pode provir do nome "estética".

Aqui propomo-nos a estudar o Belo, seu surgimento, conceito e noção na História da Filosofia. Será ele produto da reflexão filosófica? Ou, antes disso, produto da sensibilidade humana frente às coisas? Certamente, muito antes do nascimento

da Filosofia, na Grécia, o ser humano se admirava com as coisas belas, fazia experiência da beleza. O senso estético, portanto, é anterior ao senso filosófico baseado no *logos*, ou na lógica em detrimento do simbólico.

Segundo Platão, a Filosofia busca o que é Bom, Belo e Verdadeiro. Contudo, a noção de Belo é anterior à noção de Bom e Verdadeiro. Se considerarmos como verdadeira essa afirmação, podemos dizer que a Filosofia nasce da coincidência do Belo, e é, por consequência, anterior ao mito (linguagem simbólica), à ética (preocupação com os costumes) e à Filosofia (como explicação reflexiva e racional da realidade).

O uso da razão meramente lógica não seria um limite da Filosofia ocidental?

Mário de Andrade, na obra *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), apresenta uma hipótese sobre o surgimento da noção de Belo. Segundo ele, ao observar a natureza, o homem encontra objetos (galhos, pedras, ossos) que até então eram inúteis e atribui utilidade estética a eles:

> [...] a idéia do enfeite, da manufatura decorativa, do elemento desnecessário capaz de embelezar ou de tornar mais digno de atenção o gesto humano ou o objeto, foi provavelmente o elemento artístico que primeiro se tornou consciente no homem. E com essa idéia apareceram as artes plásticas, a dança [sic] e a poesia (ANDRADE, 1963, p. 3).

Imagine a seguinte situação: um homem, enquanto caçava animais e coletava frutos para sua subsistência, tropeça em uma pedra. A forma da pedra chama sua atenção, então ele decide levá-la para casa e colocá-la em um canto visível da caverna. O que era inútil converte-se em objeto de apreciação; entretanto,

continua inútil, não serve para nada que não seja admiração e apreciação. Segundo Mário de Andrade, teria sido assim que surgiu a noção de Belo e, posteriormente, das artes.

Eis o problema da Estética na História da Filosofia. Você verá, nas próximas unidades, que o terreno de discussão é extremamente árido e há grande divergência entre as concepções estéticas na tradição filosófica.

Note que a Filosofia é uma atividade teorética por excelência, contudo, no que tange às discussões sobre Estética, toda teorização está constantemente vinculada à práxis da contemplação do Belo na obra de arte. Assim, a discussão estética não é apenas teórica, mas é, antes de qualquer coisa, empírica. Só é possível fazer Estética apoiado na **experiência da obra de arte e na reflexão filosófica**. Segundo Pareyson (1997, p. 8-9):

> A estética é constituída deste dúplice recâmbio ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência: não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece simples descrição. Para definir seus próprios limites a estética deve fixar o ponto de conjugação entre teoria e experiência. [...] A estética deve ser guiada pela dúplice consciência de que o filósofo não conseguiria dizer nada sobre a arte senão prolongando o discurso do artista e do crítico, e que este discurso, que é pré-filosófico, vai prolongando sobre o plano especulativo. Em todo caso, o estético deve sempre tirar partido da experiência da arte, quer ele se inspire numa própria e eventual experiência direta, quer ele se atenha ao testemunho alheio, devidamente aprofundado e interpretado.

Assim, ainda segundo Pareyson (1997), a Estética difere da poética e da crítica, pois estas visam avaliar a obra de arte, de tal

forma que a poética lança códigos, normas e preceitos (é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou no exercício da atividade artística), e a crítica é um método declarado (é o olhar de aprovação da obra sobre si mesma, é a reflexão balizada pela própria obra). Portanto, a obra de arte, na medida em que é feita e avaliada, precisa da poética e da crítica. No entanto, a Estética, ao contrário da poética e da crítica:

> [...] não tem nem caráter normativo nem valorativo: ela não define nem normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla. [...] As relações que a estética tem com a arte são diretas e não mediadas pela crítica, como se o problema da arte, em filosofia, devesse reduzir-se àquele da crítica (PAREYSON, 1997, p. 11-13).

6. O BELO, A OBRA DE ARTE E O ARTISTA

Encontramos, na História da Filosofia, uma grande dificuldade de conceituar o Belo, visto que ele se manifesta de inúmeras maneiras, de várias formas e em diversos lugares. Assim, podemos dizer que, antes de qualquer coisa, o Belo é algo dado pela sensibilidade, ou seja, pela contemplação das coisas. Mas, o que faz com que eu julgue algo como Belo?

Algumas teorias contemporâneas ligadas à Psicologia dirão que o Belo é, antes de qualquer coisa, uma resposta narcisista ao que gostamos em nós, ou seja, quando gostamos de algo, identificamos isso ao Belo. Na verdade, apreciamos algo que se identifica de alguma maneira com nossa visão de mundo, ou, ainda, algo que nos causa algum nível de satisfação. Porém, tal teoria é controversa e simplista. A obra de arte pode, entre outras coisas, causar repugnância e até mesmo asco, pode desagradar o sujeito que faz apreciação, e, mesmo assim, não deixa de ser obra de

arte. Segundo Chauí (1984, p. 342), o Belo "é uma qualidade que atribuímos aos objetos para exprimir um certo estado da nossa subjetividade".

Dessa forma, as noções de Belo e beleza não são passíveis de mera conceituação, antes são algo compreensível mediante vivência da contemplação da obra de arte. Todo esforço conceitual é apenas tentativa opaca e ofuscada acerca do Belo e da obra de arte. Nas próximas unidades, você estudará um pouco do que cada filósofo compreende por Belo e verá as nuances e divergências dos conceitos.

É importante observar que o Belo apresentado na obra de arte é produto histórico, está na História, contudo transcende a História, eterniza-se. Da mesma forma, é criação de um artista, mas, ao mesmo tempo, é maior que o artista, é autônomo, fala por si, não carece da explicação ou interpretação de seu autor.

Nicola Abbagnano (1998) apresenta três níveis de análise da obra de arte: a primeira fala da relação entre arte e a natureza, a segunda, da relação entre arte e o homem, e a terceira, acerca da função da arte. Veja a seguir as três perspectivas:

1) Relação entre arte e natureza, ou realidade do mundo:

- **Arte como imitação**: imitação da natureza, ou seja, subordinação e dependência da arte à natureza ou à realidade.
- **Arte como criação**: expressão livre do sujeito criativo, ou seja, criador de novas perspectivas que expressam o sentimento humano.
- **Arte como construção**: encontro entre a natureza e o homem, atividade estética que vai além da receptividade e da criatividade puras.

2) Relação entre a arte e o homem, ou seja, a posição da arte diante das faculdades espirituais do homem – divisão também apresentada por Luigi Pareyson (2001):

- **Arte como fazer**: prevalece na Antiguidade, é a *techné*, o fazer manual, a execução, considera a arte como prática.
- **Arte como conhecer**: trata-se da dimensão cognoscitiva da arte, é a contemplação reveladora de conhecimento teórico.
- **Arte como exprimir**: relaciona-se à capacidade de transmitir sentimentos e sensações, ou seja, a linguagem. A arte é considerada sensibilidade.

3) Relação entre arte e funcionalidade social:

- **Arte como educação**: instrumentalidade educativa, catarse cultural, moral e cognoscitiva.
- **Arte como expressão**: trata-se da percepção da arte como forma final das vivências humanas. A expressividade é finalidade da arte e não meio para outras coisas.

7. APRECIAÇÃO ESTÉTICA

A apreciação da obra de arte, como já vimos, está subordinada não só a uma teoria estética, mas também à sensibilidade do sujeito. Há uma interação fundamental entre teoria e empiria.

Até o século 20, convencionou-se a existência de sete artes. Hoje alguns estudiosos afirmam a existência de onze:

1) música;
2) dança;
3) desenho e pintura (plástica bidimensional);

4) escultura (plástica tridimensional);
5) teatro;
6) literatura;
7) cinema;
8) fotografia;
9) história em quadrinhos;
10) videojogos;
11) computação gráfica (3D).

Convém notar a diversidade das artes. Não há consenso em relação ao surgimento cronológico de cada uma delas. O fato é que há uma evolução no conceito de arte que vai desde a produção musical até a computação.

Durante séculos, a arte foi vista como imitação da natureza. E a lei que regia a apreciação estética era a beleza como harmonia. Dessa maneira, o modo concreto de entender a arte era a beleza canônica, que seguia regras determinadas pela poética. Mas, em determinados momentos da História, o Feio ganhou espaço na obra de arte. Zola afirma que "o belo é o feio". Baudelaire afirmava que "a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte". A arte não é apenas beleza subjetiva, mas antes é forma viva que supera todo conteúdo. Isso deve ser uma característica perceptível em todas as artes.

Segundo Pareyson (2001, p. 183), na arte, encontramos uma verdadeira antinomia entre liberdade e legalidade. Veja o que ele diz:

> De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela

> ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve, portanto, haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Estes dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras de arte reclama.

Dessa maneira, Pareyson (2001) conclui que:

> Na arte, a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. Isto significa que não há outra lei universal que seja sua norma, porém há uma regra, uma lei imperativa na qual o artista deve obedecer a própria obra. Assim concilia-se liberdade e lei. A arte é coerente consigo mesma. Atende a toda legalidade de sua regra própria.

Com relação à apreciação estética, notamos que a obra de arte apresenta os elementos que legitimam sua legalidade, não é o olhar de aceitação do expectador que validará a forma e o conteúdo da obra.

8. TEXTO COMPLEMENTAR

Antes de terminarmos nossa primeira unidade, sugerimos que leia o texto complementar de autoria de Pareyson (2001), e que procure *sites* dedicados a todos os períodos da História da Arte, citações de obras, músicas etc., e recomende-os aos seus colegas e acesse os *sites* recomendados por eles. Agindo dessa maneira, ampliará seus conhecimentos sobre Estética e chegará às suas conclusões.

Caráter filosófico da Estética

Em meio a tal multiplicidade e, por vezes, confusão de significados, convirá procurar uma definição mais delimitada e precisa. A primeira questão que se apresenta neste caminho é se estética constitui reflexão filosófica ou reflexão

empírica. Há quem sustente que a estética é filosofia, ou no sentido de que procura definir o que é ou deve ser a arte, ou no sentido de que o "estético" se encarrega de deduzir, de princípios filosóficos pressupostos, as suas conseqüências no estético, ou no sentido de que, sendo a filosofia pura especulação, não é necessário que o estético apele para a experiência direta do crítico ou do artista. Pelo contrário, há quem sustente que a estética não é filosofia, ou porque ela é, antes, alguma coisa intermediária entre a filosofia e a história da arte, ou porque ela não se encarrega de dar uma definição geral da arte, ou porque, sendo a concreção necessária em tais assuntos, os testemunhos dos artistas, as reflexões dos críticos e historiadores e as doutrinas dos 'teóricos' de cada arte em particular podem substituir, validamente, toda estética filosófica e mesmo reivindicar, por si sós, o nome de estética, sem preocupar-se em ser prolongadas ou elaboradas em teoria filosóficas, verdadeira e propriamente ditas. Estas concepções representam, contudo, os extremos de uma oposição instituída artificialmente entre termos arbitrariamente separados e enrijecidos, oposição que convém mediar e dissolver numa visão mais colada à realidade dos fatos e ao teste concreto da experiência.

O filósofo que pretenda legislar em campo artístico ou que deduza, artificialmente, uma estética de um sistema filosófico preestabelecido, ou que, em qualquer caso, proceda sem considerar a experiência estética, torna-se incapaz de explicar esta última e sua reflexão cessa de ser filosofia para reduzir-se a mero jogo verbal. Em primeiro lugar, a reflexão filosófica é puramente especulativa e não normativa, isto é, dirige-se a definir conceitos e não a estabelecer normas. A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que deve ser a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética. Além disso, não se trata de "deduzir" de um sistema pré-formado as suas "conseqüências" na estética, seja porque para a formação de um sistema também deve contribuir o tratamento do problema estético, sendo um sistema mais o resultado do que o pressuposto de uma interpretação da experiência, seja porque a estética não é uma "parte" da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia. Finalmente, o trabalho dos artistas, críticos, historiadores e teorizadores é essencial para o filósofo da arte, em primeiro lugar, porque oferece ao estético o âmbito de experiência dentro do qual ele deve exercitar sua própria reflexão, o ponto de partida de sua meditação, o lugar onde pode testar a validade das suas teorias, do mesmo modo como as observações de laboratório servem de objeto e reflexão para o físico e de verificação de seu pensamento; em segundo lugar, porque aqueles, centros conscientes

de experiência estética, encontram-se nas melhores condições para dar um contributo ao pensamento estético, sendo o seu um testemunho direto e vivo.

Por outro lado, seria empirismo grosseiro privar a estética de uma tarefa filosófica ou substituir a estética filosófica pelos programas de arte, pelas técnicas artísticas ou uma mera rapsódia de observações, ainda que muito concretas. A estética é e não pode deixar de ser filosofia; melhor, só pode salvar-se na sua autonomia – sem reduzir-se à crítica, ou a poética, ou a técnica – sob condição de apresentar-se como indagação puramente filosófica, isto é, como reflexão que se constrói sobre a experiência estética e, por isso, não se confunde com ela. Em primeiro lugar, não é pensável colocar a estética entre a filosofia, de um lado, e a história da arte, do outro (com as considerações críticas ou técnicas que esta última contém), porque não há nada de intermediário entre a filosofia e a experiência: uma reflexão sobre a arte ou é filosófica, como a estética, e então torna a entrar na filosofia, ou é trabalho de crítico, ou de historiador, ou de teorizador da arte, e então entra na experiência estética, como objeto da filosofia. A estética é filosofia justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda experiência que tenha a ver com o belo e com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte e daquele que desfruta de qualquer beleza. Nela entram, em suma, a concepção de beleza, quer seja artística, quer natural ou intelectual, a atividade artística, a interpretação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes.

Em segundo lugar, não podemos dispensar a estética de dar uma definição geral da arte, nem mesmo se tomarmos por base a suposição de que toda definição geral é absolutização de uma concepção particular e acaba por prescindir da experiência. A filosofia tem precisamente a tarefa de chegar a conclusões teóricas e universais, extraindo os seus dados da experiência, e a extrema dificuldade deste empreendimento não a autoriza, de forma alguma, a simplificá-lo arbitrariamente. [...] Esta abertura à historicidade da experiência manifesta-se com particular evidência na estética, onde o pensamento filosófico vê-se às voltas com questões concretas e bem determinadas e com problemas definidos e particulares, e onde a multiplicidade das poéticas vem continuamente acompanhadas de uma multiplicidade de estética.

Em terceiro lugar, é bem verdade que, freqüentemente, artistas, historiadores, críticos e técnicos, animados pelo seu real contato com a arte, apresentam como estética as observações que eles, *na sua própria qualidade*, fazem sobre a arte (o problema, evidentemente, não nasce nem mesmo quando eles próprios se transferem para o plano da filosofia e, como muitas vezes acontece, *falam na qualidade de filósofos*), observações que, ainda que agudas e penetrantes, permaneceriam, em estética, notas esparsas, sem uma reflexão filosófica que as fecunde e, ainda que úteis e indispensáveis para o filósofo

que queira fazer estética, elas próprias ainda não são estética. Mas esta pretensão não é mais do que o erro simétrico daqueles filósofos que querem fazer estética sem fazerem caso da experiência da arte. Além disso, nem sempre os testemunhos dos artistas sobre a sua arte são dignos de atenção, pelo menos na sua formulação integral: requerem uma peneirada, uma escolha, um dimensionamento que lhes restitua o seu exato significado e revele seu possível alcance no campo da estética. É sempre necessário, para este fim, a ulterior intervenção dos filósofos, até no caso de observações já predispostas a acolher o olhar filosófico que as organizará numa verdadeira estética propriamente dita.

Portanto, nem o apelo a uma tarefa especulativa veda à estética o seu contato com a experiência, nem o seu dever de concreção a desvia do campo da filosofia. Precisamente porque a estética é filosofia, por isso mesmo ela é *reflexão sobre a experiência*, isto é, tem um caráter *especulativo e concreto* a um só tempo (PAREYSON, 1997, p. 2-8).

---

9. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Caro aluno, as questões autoavaliativas que se seguem têm como propósito não apenas enriquecer a sua formação, mas também mostrar o resultado da sua aprendizagem. Por isso mesmo, você não deve deixar de realizá-las para saber se está realmente apreendendo.

1) A arte pode ser relacionada com a natureza e com o homem. De acordo com o que você estudou nesta obra, é correto afirmar que:
   a) Com relação à natureza, a arte pode ser considerada enquanto imitação, criação e construção. Com relação ao homem, a arte é uma forma de fazer, conhecer e exprimir.
   b) Com relação à natureza, a arte pode ser considerada enquanto contemplação, admiração e construção. Com relação ao homem, a arte é uma forma de imitação, conhecimento e sensibilidade.
   c) Com relação à natureza, a arte é uma forma de imaginação, trabalho e transmissão. Com relação ao homem, a arte é uma forma de tradição, emancipação e apreciação.

d) Com relação à natureza, a arte é uma forma de educação, expressão e percepção. Com relação ao homem, a arte é uma forma de especulação, experimentação e iluminação.

2) Assinale a alternativa correta:

a) A arte é apenas beleza subjetiva, não há relação entre forma e conteúdo. Assim, o belo é algo que só se relaciona ao sujeito que contempla.

b) Existe uma série de leis para que uma obra possa ser considerada obra de arte. Portando, o artista atende sistematicamente a critérios artísticos.

c) Na arte, a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. Isso significa que não há outra lei universal que seja sua norma, porém há uma regra, uma lei imperativa segundo a qual o artista deve obedecer à própria obra.

d) As leis artísticas são legitimadas pela academia, o critério de validade artística só pode ser determinado pelo filósofo, por meio dos estudos de Estética. Sem a atividade filosófica não é possível pensar a arte.

3) O mito pode ser considerado uma manifestação artística, pois era a arte acontecendo em cada momento vão; o homem mítico vivia artisticamente. Assinale a alternativa correta.

a) O mito é uma explicação confusa, simbólica, fantasiosa, hipotética, arquetípica e prescritiva.

b) O mito é uma explicação complexa, relativa, simbólica, artística, simplória, narrativa e literária.

c) O mito é uma explicação narrativa, alegórica, simbólica, intuitiva, fantástica e pedagógica.

d) O mito é uma explicação paradigmática, informativa, pedagógica, relativa e emancipatória.

4) Como podemos definir a arte pré-histórica? Assinale a alternativa correta:

a) Como realista, intelectual, racional, utilitarista e social.

b) Como realista, sensitiva, social e integrante.

c) Como realista, racional, intelectual, social e política.

d) Como realista, intelectual, pragmatista, sensitiva e social.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) a.
2) c.
3) c.
4) d.

10. CONSIDERAÇÕES

Concluímos esta primeira unidade com uma citação de Luigi Pareyson (2001, p. 225-226) sobre a interpretação da obra de arte e do Belo artístico:

> A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade: a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista: não é sem razão que, quando se fala de matéria interpretável, pensa-se logo no dito *tot capita tot sententiae*, já que a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, "minha, tua, sua interpretação", sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita.

Com essa magnífica explicação de Pareyson, iniciamos nosso estudo de Filosofia da Arte ou Estética. Antes de qualquer coisa, insistimos no convite para que você entre em contato com obras de arte; só assim será possível desenvolver e ampliar seus conhecimentos de Estética.

Bons estudos!

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDRADE, M. *Música de feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Martins, 1963.

ARANHA, M.; MARTINS, M. *Filosofando*: introdução à Filosofia. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

CHAUÍ, M. *Primeira Filosofia:* lições introdutórias. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DUFRENNE, M. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: PUF, 1967.

FERREIRA, A. B. H. *Mini Aurélio*: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

MARIAS, J. *Introdução à Filosofia*. São Paulo: Duas cidades, 1960.

SEVERINO, A. *Filosofia*. São Paulo: Cortez, 1992.

PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

______. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

UNIDADE 2

ESTÉTICA NA ANTIGUIDADE

Não há, na arte, nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte (Picasso)

1. OBJETIVOS

- Conhecer as primeiras manifestações artísticas na Pré-História.
- Apresentar os estágios do pensamento clássico grego, partindo do mito e suas manifestações, até o advento do discurso racional, buscando compreender a mudança paradigmática radical que disso resulta.
- Conhecer os principais poetas latinos e sua contribuição à Estética.

2. CONTEÚDOS

- Estética na Pré-História.
- Estética no período mítico da Grécia: uma vida artística.
- Estética no período racional da Grécia: Sócrates, Eurípedes e o advento da razão.
- Estética latina: os grandes poetas e suas obras.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) Leia os livros citados nas referências bibliográficas. Não se esqueça de que esta obra é apenas um referencial de conteúdo.
2) Caso precise de auxílio sobre algum assunto relacionado a esta obra, entre em contato com seu tutor. Ele estará pronto para lhe ajudar.
3) Procure anotar as principais informações e conceitos que surgirem ao longo dos estudos. Sua organização garantirá o sucesso de sua aprendizagem.
4) Você pode expandir seus horizontes de compreensão destes conteúdos. Basta pesquisar em *sites*, livros, revistas e demais fontes. Pesquise sempre!
5) A tradução de "mimese" como "imitação" só é apresentada com intuito de ajudar na compreensão do que se trata, pois, como salienta Cauquelin (2005, p. 61):

   > [...] se temos em mente que toda arte é produção acompanhada de regras, compreendemos de imediato que a mimese não é cópia de um modelo, pálido decalque da ideia, afastada da verdade em muitos graus, como era o caso de Platão.

6) A palavra "catarse", no linguajar medicinal da Grécia antiga, significava a libertação, expulsão ou purgação de uma substância estranha à essência ou à natureza de um ser e que, por essa razão, o corrompia. Era a purificação de um mal (adaptado de HOUAISS, 2009).

4. INTRODUÇÃO

A beleza para o tempo.

No inequívoco momento em que Goya precipitava o pincel na tela em branco, em que Beethoven encostava o ouvido no piano, ou em que Rimbaud feria o papel com os primeiros versos, algo no mundo perdia sua temeridade e ganhava o fosco brilho do absoluto.

O tempo, que na mitologia grega era simbolizado pela figura de Cronos, que devorava seus filhos (Figura 1), e que até hoje nos devora, freia seu ritmo impassível, e, nesse instante prodigioso, um mundo de sensações, angústias, vitórias, misérias, fracassos, funde-se, produzindo o que há de mais divino no homem: a criação.

Hölderlin certa feita disse: "Um deus é o homem quando sonha, um mendigo quando reflete", e assim temos a noção de que nosso maior esforço racional é ridículo perante a atividade magnífica da criação.

A arte transcende os limites da simples compreensão, ela não pode ser sistematizada, classificada e vendida como um produto na grande prateleira das ideias. Tal como Kant, que acreditava que não se ensina a Filosofia, mas sim o filosofar, pensamos que a arte não pode ser ensinada, mas precisa ser vivida, conjugada, experienciada, saboreada.

Figura 1 *Saturno devorando seu filho, obra de Francisco de Goya*.

Mesmo diante deste impasse, tentaremos, a partir de agora, fornecer alguns elementos teóricos que o ajudem, se não na compreensão, pelo menos na aproximação de algumas temáticas e características assumidas pela arte desde a Antiguidade até os dias atuais.

Desde já, abandonamos a pretensão de confeccionar um levantamento muito meticuloso de temáticas, obras e pensadores, o que poderá ser feito posteriormente pelo contato com as obras.

Resta-nos aqui o atrevimento de mergulhar numa História tão fascinante como é a História das manifestações artísticas, na dura certeza de que o fim é sempre o começo, como no caso de Sísifo, personagem da mitologia grega, que conduzia uma pesada pedra até o topo da montanha, e ela tornava a cair infinitamente (ver Figura 2).

Figura 2 *Sísifo, obra de Vecellio di Gregorio Tiziano*.

Ademais, fica a esperança de perseguir algo apaixonante e que merece ser experienciado, mesmo que seja, "Para tão longo amor, tão curta vida", como nos ensina Camões (1971, p. 193-194) em seu soneto "Sete anos de pastor Jacó servia":

Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
Mas não servia ao pai, servia a ela,
Que ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la;
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Lhe fora assim negada sua pastora,
Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
Dizendo: – Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida!

5. CAMINHOS E DESCAMINHOS

O período histórico conhecido como Antiguidade é infinitamente vasto. Palco do florescimento e desenvolvimento de grandes civilizações, ele apresenta uma enorme variedade de costumes, sociedades, paradigmas, enfim, um mosaico de culturas e problemáticas que não poderíamos examinar de forma completa aqui.

Diante de tal vastidão, é preciso escolher um caminho, o que é bastante problemático, pois a eleição de um caminho supõe o abandono de outro, porém não temos outra escolha... Mesmo sabendo que poderemos, tal como no quadro de Goya (ver Figura 3), avançar a tal ponto e não sabermos mais se tomamos o caminho certo; entretanto, é um risco a se correr.

Figura 3 *No saben el camino, obra de Francisco de Goya*.

O caminho que propomos, então, é analisar a Antiguidade **greco-romana**, uma vez que ela participa de forma mais decisiva na reflexão filosófica, que é o grande campo de estudo em que estamos inseridos.

Antes, porém, de iniciarmos esta análise, retomaremos de forma bastante breve os primórdios da arte, com o intuito de não ignorar um período que cada vez mais é considerado importante no entendimento dos mundos antigo e atual.

6. PRIMÓRDIOS

Inicialmente, é preciso esclarecer que nosso interesse não é fazer uma HISTÓRIA da Arte da forma como é classicamente realizada, porém não poderíamos deixar de considerar a produção da Pré-História. Por isso, optamos por, ao menos, lembrá-la neste início de unidade; afinal quem não se lembra das famosas pinturas rupestres como a da Figura 4?

Figura 4 *Registros Arqueológicos*.

Antes de nos enveredarmos pelo universo da arte na Pré-História, é preciso compreender que, tal como escreve Bayer (1979, p. 13):

> A estética pré-histórica é talvez um falso problema: claro que não há autores na arte pré-histórica, mas, no entanto, pode-se extrair uma ciência da arte de obras de arte dadas. Pode-se imaginar a mentalidade e a sensibilidade dos homens que criaram essas obras, mesmo sendo inconsciente esta mentalidade. A criação duma qualquer obra de arte supõe sempre uma certa direção das energias do homem, que corresponde muito exatamente ao que nós pedimos à estética.

A formulação de Bayer nos possibilita prosseguir com nossa análise, além de justificá-la, pois, como ele diz, é possível extrair das obras pré-históricas uma espécie de ciência da arte, ou seja, embora não saibamos quem foram os autores das obras, suas motivações e interesses, podemos, pela análise da própria

obra, ou mesmo por comparações, tentar descobrir algumas características que a definam.

Portanto, a análise que faremos agora da arte pré-histórica é mais uma tentativa de dedução e descoberta do que um exame rigoroso do universo artístico envolvido.

É preciso lembrar inicialmente que os homens da Pré-História ainda não conheciam a maioria das ferramentas que hoje utilizamos quase de forma "automática" ou "irrefletida", como a escrita.

Seus instrumentos de trabalho e sua forma de sobrevivência eram demasiadamente rústicos e, mesmo com toda essa "limitação", o homem ainda produzia arte, o que nos leva a desconfiar que talvez o homem seja realmente artista por natureza.

Iniciando com a manipulação da madeira no Paleolítico, passando, posteriormente, à utilização da pedra, do osso, do marfim e dos metais, as primeiras produções humanas podem ser comparadas mais com instrumentos para sobrevivência, como furadores, facas, flechas, do que propriamente como obras de arte. Porém, se as víssemos apenas dessa forma, estaríamos empobrecendo toda a Estética, como pretende o argumento de Bayer, já que o impulso criador, que ali era tão latente, é um dos elementos centrais que caracterizam uma obra de arte e, além disso:

> [...] se olharmos um pouco mais de perto os instrumentos pré-históricos e verificarmos que eles se mostram cada vez mais apropriados ao seu objetivo, compreendemos a satisfação que deve ter sentido o homem quando conseguiu fazer um utensílio correspondente ao seu fim (BAYER, 1979, p. 16).

Mesmo desconsiderando ocasiões, datas, períodos e regiões específicas, podemos notar que a arte pré-histórica possui alguns atributos enumerados por Bayer (1979), a saber:

a) **Realista**: as produções artísticas muitas vezes revelam a própria realidade cotidiana do homem, como a representação de um animal ou de uma situação de caça.

b) **Intelectual**: nas produções artísticas, às vezes se salientava ou enfatizava alguma característica ou imagem, o que nos mostra uma intervenção intelectual do "artista" (no sentido de ele influir com suas ideias) na obra, como a representação deformada de alguma parte de um animal, visando salientar sua força e expressão.

c) **Pragmatista**: as produções artísticas, muitas vezes, possuíam uma utilidade prática, como a criação de ferramentas e afins.

d) **Sensitiva**: anteriores ao advento da razão, as produções pré-históricas eram permeadas pela sensibilidade, numa intuição e sensação direta das coisas. O artista da Pré-História não possuía o olhar "viciado" do artista da era da razão, por isso sua obra de arte alcançava limites transcendentes de sensibilidade, pois, como afirma Bayer (1979, p. 21):

> [...] a congnição não é inteiramente pura, há um caráter afetivo, contínuo e forte de todas as tomadas de consciência: todas as representações são místicas.

e) **Social**: o "artista" da Pré-História, em razão de sua própria forma de vida e organização, enxergava-se como parte inerente de um todo orgânico, o que era refletido em sua produção.

É importante salientar que, embora alguns desses atributos pareçam se contradizer, isso não ocorre na estética da Pré-História, uma vez que há nela uma total confluência de todos os aspectos, numa unidade artística exemplar.

Seleção de obras

Para encerrar nossa exposição sobre a Pré-História, selecionamos algumas obras para que você possa experimentar o que tentamos explicar teoricamente.

Por certo que a produção artística da Pré-História não pode ser resumida às poucas obras e características aqui retratadas, no entanto, como dissemos anteriormente, nossa análise pretendeu ser apenas uma apresentação geral com o intuito de reconhecer e não negligenciar essa fase tão importante.

Confira as obras nas imagens de 5 a 8:

Figura 5 *Pintura rupestre em Ile Kére Kére, Tutuala.*

Figura 6 *Pintura de um bisão na caverna de Altamira, Espanha*.

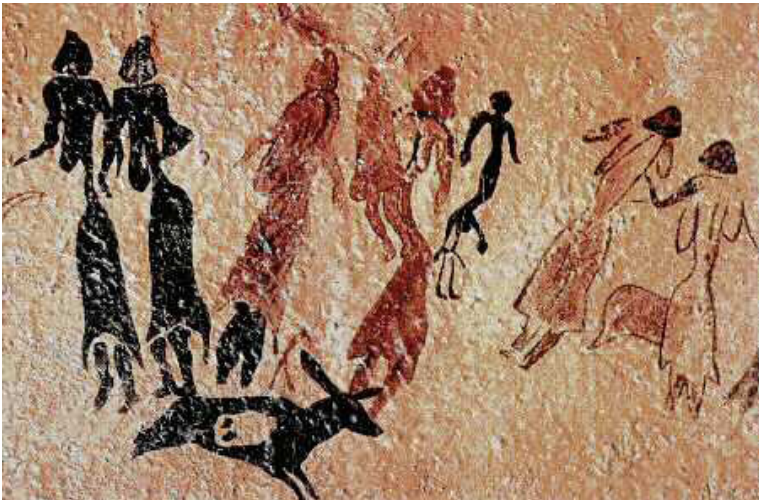



Figura 7 *Mostra de dança das mulheres em torno de um homem nu, imagem encontrada em Cogul, Espanha*.

Figura 8 *Anta da fonte coberta*.

O monumento da Pré-História presente na Figura 8 pode ser encontrado em Vila Chã. Trata-se de um Dolmén do Período do Megalítico, com câmara poligonal, assente em sete esteios. A entrada está orientada para nascente e possui duas grandes lajes deitadas, que formam uma espécie de corredor. No interior, num dos esteios, podem ser encontradas pinturas a vermelho.

Dessa forma, podemos prosseguir nossos estudos e partir para o reconhecimento da Estética, agora já no período histórico, especificamente na Antiguidade greco-romana.

7. PERÍODO MÍTICO

Muitos seriam os assuntos possíveis ao tratar da arte na Grécia, mesmo porque sua riqueza artística, expressada em esculturas, construções, músicas etc., é de valor inestimável. Entre-

tanto, nossa análise se direcionará mais aos principais representantes e suas obras, sem considerar diferentes tipos de produção e disposição estética.

Na Grécia, emergiram os grandes poetas, como Homero e Hesíodo, os líricos, como Píndaro, os trágicos, como Sófocles e Ésquilo, os elegíacos e outros. Para analisar suas concepções estéticas, recorreremos ao processo de investigação da crítica alemã, que, também, é usado por Bayer (1979), o qual buscava, nas produções estéticas gregas, os casos em que se atribuíam a elas o adjetivo "καλοσ"(isto é, "*KALOS*"), que pode ser traduzido como Belo.

Para que nosso estudo cumpra certo rigor estrutural, dividiremos a antiguidade grega em dois momentos: **mítico** e **filosófico**.

Definições e contrastes

Convenciona-se que o nascimento da Filosofia tenha se dado por definitivo no século 6º a.C. Antes disso, teríamos o mito e sua forma de conceber o mundo. Mas o que isso implica?

Isso significa que, antes do advento da Filosofia, ou do que podemos chamar de **paradigma racional**, o ser humano dirigia e justificava toda sua existência, única e exclusivamente, por meio de mitos. Não é fantástico?

O que, para nós, hoje seria um absurdo ou mesmo uma imbecilidade, já aconteceu um dia e foi responsável pelo nascimento e florescimento de grandes culturas, como é o caso da cultura grega.

Por exemplo, se atualmente quiséssemos saber a respeito do fogo, teríamos a explicação de algum cientista de que ele é

composto por três distintas entidades, que são: o combustível, o comburente e o calor. Essa seria a explicação racional, pautada num modelo discursivo, investigativo, metódico etc.

Já no paradigma mítico, a mesma pergunta seria respondida da seguinte forma: o fogo era de propriedade dos deuses, até que um dia o destemido Prometeu roubou uma chama e distribuiu aos homens. Essa é a resposta do paradigma mítico, que se baseia em elementos figurativos e intuitivos para explicar o mundo.

Estamos enfatizando essa diferença de paradigmas porque ela é de uma importância radical. O pensamento oriundo dos mitos cria uma visão de mundo e de subjetividade radicalmente diferente daquela criada pela razão.

O homem mítico é totalmente diferente do homem racional; o primeiro pensa a si mesmo e ao mundo como um todo orgânico caótico, simbolizado metaforicamente; o segundo, como algo estruturalmente organizado e disposto de forma discursiva.

Podemos pensar no seguinte exemplo: um músico, quando compõe uma canção, está expressando inúmeras coisas de forma sonora, pois é assim que ele vê o mundo e consegue expressá-lo. Se, por exemplo, pedíssemos para que ele criasse um texto ou uma pintura para explicar o que quis transmitir naquela música, ele não saberia, pois a forma dele se expressar é musical, e não figural ou textual.

Você consegue perceber qual o grande problema que enfrentamos ao estudar os mitos? Simples: nós, homens da era racional, vemos tudo de forma lógica e discursiva; não conseguimos enxergar o mundo como os homens do mito, por isso ficamos tentando racionalizá-los, em alguns casos, ou mesmo

acabamos por julgá-los, em outros, como em expressões: "Isso não tem lógica" ou "é uma história irracional".

Realmente os mitos são histórias desprovidas de uma racionalidade lógica. No entanto, quem disse que a forma lógico-racional é a única para explicar o mundo? Há diferentes possibilidades de ver e explicar o mundo, e o que estamos querendo mostrar é que a arte é uma delas, e que não perde em nada para o modo racional.

Vamos pensar em mais um exemplo:

Modo racional de ver a vida

Uma vaca, animal do grupo dos mamíferos, lambe num cocho (objeto feito de madeira que serve para alimentar animais) um pouco de sal (sal é um composto de um cátion diferente de H^+ ligado a um ânion diferente de OH^-) até que ele acabe. Em seguida, come restos de espigas de milho, manchadas de urina de roedores, o que faz surgir uma espuma em sua boca. A vaca também lambe o líquido amniótico do seu feto.

Agora, vejamos a mesma história, porém elaborada de modo poético:

Arte poética

A língua da vaca
lambe com gosto
o sal do cocho
e se não há mais sal,
a memória do sal
a madeira, o cocho,
até que tudo fique
polido por sua lixa.

A língua da vaca
recolhe com agrado
o restolho mijado

> de rato do fundo do paiol
> e mói, remói e tritura
> o milho e a palha dura,
> até que flores de espuma
> brotem no canto da boca,
> com suave perfume de leite.
>
> A língua da vaca
> lambe a cria trêmula,
> num banho batismal,
> e engole o mosto,
> a gosma amniótica,
> e a lamberá ainda,
> quando quase novilha
> exibir a filha
> pústulas no lombo.
>
> (GALVÃO, 2011, p. 8).

Como é possível notar no brilhante poema de Donizete Galvão, a arte conta e vê a vida de forma diferente, e o mito era a arte acontecendo em cada vão momento; o homem mítico vivia artisticamente.

Podemos agora, depois de toda reflexão, tentar um conceito de mito:

O mito é uma explicação, narrativo-alegórico-simbólica, intuitivo-fantástico-pedagógica.

Vamos tomar cada ponto em particular:

1) **Explicação**: procura justificar, responder, satisfazer, dar sentido aos fatos, fenômenos e coisas.
2) **Narrativo-alegórico-simbólico**: encadeia engenhosamente uma série de acontecimentos de forma a estabelecer certa dose de verossimilhança para um evento. As partes da criação possuem cenas simbólicas,

que possuem sentido nas entrelinhas e fixam paradigmas (por exemplo, a condenação de Prometeu em ter seu fígado devorado diariamente por um abutre, por desafiar aos deuses).

3) **Intuitivo (fantástico)**: não se pauta na razão, como faz a ciência e a Filosofia, mas na imaginação, na intuição direta do mundo, na criação imaginária.
4) **Pedagógico**: tem uma intenção educacional, instrutiva, prescritiva.

Como podemos notar pela definição, o mito atuava em todas as dimensões da existência, justificando a vida do homem, educando-o, constituindo-o etc. Podemos dizer que, nessa época, o homem vivia esteticamente, uma vez que suas explicações eram todas de ordem metafórica e figural.

De forma geral, essas são as principais características do período mítico, que foi palco do aparecimento de grandes poetas e escolas artísticas, que passaremos a analisar brevemente a partir de agora, principiando por Hesíodo.

Hesíodo

A escolha de principiar nossa investigação sobre os principais personagens do mundo mítico pela figura de Hesíodo não é casual. Segundo normalmente se admite, Hesíodo teria construído o primeiro grande escrito de mitologia da História, a *Teogonia* (*Theos*: Deus; *geneia*: origem), no qual explica a origem dos deuses, suas descendências, ascendências e ligações.

Essa obra pode ser resumida da seguinte forma:

O narrador é o próprio poeta.

Após uma invocação às Musas, Hesíodo relata como as deusas inspiraram seu canto ao cuidar de ovelhas perto do Monte Hélicon (1-35); a origem das Musas, filhas de Zeus, é também contada (36-115).

Segue-se a origem dos primeiros deuses, que personificavam os elementos primordiais do Universo (116-153): Caos, o vazio primitivo; Gaia, a terra; Tártaro, a escuridão primeva; Eros, a atração amorosa. Os descendentes imediatos são também relacionados: Hemêra, o dia; Nix, a noite; Urano, o céu; Ponto, a água primordial.

Os mais notáveis descendentes de Urano e Gaia foram os *titãs*, como Crono, Oceano, a água doce, Jápeto e o gigantesco Ceos; as *titânides*, como Têmis, a lei, e Mnemósine, a memória; os *ciclopes*, que tinham um único olho; e os *hecatônquiros*, gigantes com cem braços e cinqüenta cabeças.

Depois, o poeta descreve como Cronos assumiu o poder (154-200) e inadvertidamente deu origem a Afrodite, deusa do amor sensual; relaciona os descendentes de Nix, entre eles Tânato, a morte, Hipno, o sono, e Oneiro, o sonho (211-232); os descendentes de Ponto (233-336), entre eles Nereu, o mais antigo deus do mar e pai das *nereidas* e Fórcis, progenitor de monstros como as Górgonas, Equidna, com tronco de mulher e cauda de serpente, e a Esfinge; os descendentes de Oceanos (337-403), entre eles os rios e fontes, as *ninfas* da terra firme, os ventos, Métis, a sabedoria, e Hélio, o sol; os descendentes de Ceos (404-452), especialmente Hécate, a dádiva.

A história de Zeus, filho de Crono, e como conseguiu destronar o pai é contada nos versos 453-506. A lenda de Prometeu, filho de Jápeto, e a criação da primeira mulher são relatadas nos versos 507-616. Nos versos 617-721 é descrita a *titanomaquia*, luta entre Zeus e os *titãs* pelo domínio do mundo. Auxiliado entre outros por seus irmãos Hades e Posídon, pelos *ciclopes* e pelos *hecatônquiros*, Zeus vence os *titãs* e os prende no Tártaro, descrito juntamente com o mundo subterrâneo nos versos 722-819.

> Vencidos os *titãs*, Zeus teve ainda de enfrentar e vencer o monstruoso Tífon, filho de Gaia e Tártaro (820-880), mas logo depois consegue se tornar o soberano supremo dos deuses. Algumas de suas aventuras com deusas e mortais são descritas nos versos 881-964, e notável é a lenda da filha de Zeus e Métis, Atena, que ao nascer saiu da cabeça de Zeus. Nos versos 965-1020 são descritos os amores entre as deusas e os mortais.
>
> Os dois últimos versos, 1021-1022, contêm uma nova invocação às Musas e ligam a *Teogonia* a um poema autônomo perdido, o *Catálogo das Mulheres*, do qual restam apenas alguns fragmentos. Os especialistas atribuem atualmente essa obra a um poeta anônimo do século VI, e não a Hesíodo (GRÉCIA ANTIGA, 2015).

Juntamente com a *Teogonia*, temos outra obra, *Os trabalhos e os dias*, que reflete com profundidade a vida e a consciência do homem grego.

Analisando com mais cautela suas obras, notamos que "é unicamente da beleza exterior que fala Hesíodo" (BAYER, 1979, p. 26), e essa beleza quase sempre tem ligação com figuras femininas.

É importante frisar que, mesmo valorizando a exterioridade, Hesíodo concebe a existência de vários gêneros de beleza, embora seu interesse não seja por todos.

Nessa postura de valorizar o Belo numa perspectiva exterior, este se torna "aquilo cuja harmonia impressiona aos olhos", o que podemos notar claramente nesta passagem da *Teogonia*:

> Cuando resuena su voz ligera, sonríe todo el palácio de su padre; cantando, las musas alegran el corazón de Zeus. Em su pecho no anida outra preocupación ni outro afán que los de la belleza de su canto. Liberan a su alma de toda tristeza, y las diosas de la gracia, juntas con el dios del encanto, sitúanse em torno a ellas (HESÍODO apud DE BRUYNE, 1963, p. 7).

Outro elemento bastante presente na estética hesiodiana é o **mar**, sendo comum encontrarmos figuras e relações da beleza com as formas marítimas, como a bela linha ondulada dos mares, as **Oceanidas** (ninfas ou divindades do mar, filhas de Oceano e Tétis) e **Nereidas** (cada uma das ninfas marinhas, filhas de Nereu) etc.

As contribuições de Hesíodo não cessam por aí, como defende o comentário de Bayer:

> Hesíodo entreviu igualmente uma das diferenças mais absolutas entre a beleza e o bem: o útil e o mediato. Toda a idéia de utilidade pressupõe um meio (um objeto) e um fim, logo dois elementos. A beleza não supõe estes dois elementos; é um ato único, total e global. É a primeira antinomia entre o belo e o bem (BAYER, 1979, p. 27).

Como podemos notar, há, também, na obra hesiodiana uma distinção entre o Belo e o Bem; o Bem supõe a utilidade, que, por sua vez supõe um meio e um fim, numa díade inseparável, ao passo que o Belo se dá de forma única, total.

Enquanto o Bem é mediato e prevê um esforço para um fim, o Belo é imediato e prescinde de esforço, configurando-se pela passividade da sensibilidade emocional.

> Hesíodo sente confusamente a imoralidade fundamental do belo, que não é um fim exterior a alcançar; é uma sensibilidade de gozo oposta ao esforço, imoral em si porque é uma aparência (BAYER, 1979, p. 27).

Essas são, resumidamente, algumas características da obra de Hesíodo, que foi um poeta que ajudou significativamente a construir a cultura grega. Nosso próximo representante é Homero.

Homero

A obra de Homero é decisiva em qualquer análise que se possa fazer sobre o mundo grego.

Um assunto muito discutido quando se trata da obra de Homero é se este poeta teria realmente existido e construído as duas grandes obras a ele legadas, ou se teriam sido vários poetas que construíram uma obra, dando a ela um único nome. Esta é a conhecida "questão homérica", e caso haja interesse neste assunto, indicamos o brilhante estudo de Carlos Alberto Nunes, no volume da *Ilíada*, publicado pela Ediouro.

"Educador de toda a Grécia", como sugere Platão, Homero construiu duas das maiores obras que servem como referência a toda cultura ocidental: a *Ilíada*, que narra a história da Guerra de Troia, representando uma vida guerreira e heroica, cujo personagem central é Aquiles; e a *Odisseia*, que representa mais a vida doméstica, as viagens e o mundo fantástico dos mitos. Pensando nessas obras, Jaeger (2001, p. 66) afirmou:

> O *pathos* do sublime destino heróico do homem lutador é o sopro espiritual da *Ilíada*. O *ethos* da cultura e da moral aristocrática encontra na *Odisseia* o poema da sua vida.

Essas obras são responsáveis pela formação da própria subjetividade grega, e estabelecem paradigmas de percepção e conduta decisivos para o pensamento do Ocidente.

Quanto à ideia de Belo, na obra desse poeta ela tem sempre ligação com uma intuição exterior, e não estabelece relação com o Bem e o Útil, considerados conceitos distintos; Bayer (1979, p. 28) acrescenta:

> É certo que certas coisas úteis são belas e há coisas belas que são úteis; talvez mesmo toda a coisa bela seja útil, mas a recíproca não é verdadeira e uma coisa não é bela por ser útil.

A estética homérica possui ainda um caráter antropomórfico, como afirma Bayer (1979, p. 28):

> A natureza surge assim por duas vezes: a beleza começa por ser uma com a natureza; depois Homero extraiu o conceito da beleza, virou-se para a natureza e aplicou-lhe um sentido antropomórfico que ele primeiro não tivera.

Em sua obra, há um caráter de valorização da dança e da música, com cenários sempre marcados por muita música e dança, como considera De Bruyne:

> L’épopée homérique résonne de chants et de danses. Voici dês berges souflant dans leur syrinx, voici lê palais Dèole ou la vie s´ecoule hereuse au son des flutes, le manoir d´Ulysse ou les pretendants se délectent des chants de cithare, "Kitharin perikallea"; voici les guerries qui entonnent le péan pour apaiser Apollon ou pour célebrer la victoire d´Achille sur Hector... et voici Achile qui pince la phormynx pour se distraire en jouissant, "terpomenos" (DE BRUYNE apud SEVERINS, 1963, p. 5).

> A epopeia ressoa cantos e danças. Eis que temos pastores soprando seus syrinx, eis o palácio Dèole, onde a vida escoa com felicidade ao som das flautas, a casa de Ulisses onde os pretendentes se deleitam com os cantos de citaras, "Kitharin perikallea"; eis os guerreiros que entoam os hinos para acalmar Apollo ou para celebrar a vitória de Aquiles sobre Heitor... E eis Aquiles que aperta (ou toca) a phormynx para distrair-se em gozo, terpomenos (DE BRUYNE apud SEVERINS, 1963, p. 5, tradução nossa).

Sua obra também está vinculada a algumas normas de conduta, ou pelo menos ao que Bayer (1979, p. 29) chama de "normas de convivência exterior", da seguinte forma:

> O que é belo é o que faz ou diz o ideal de um <<homem honrado>>, de um homem do mundo; é o decoro, mas não a moral propriamente dita, que não admite intermédio, diferença entre o bem e o mal. O que convém, no velho Homero, é qualquer coisa de harmonioso; é o traço, a harmonia estabelecida pelo homem entre o meio e os seres.

Cabe considerar finalmente que há, na obra homérica, uma grande busca da harmonia, estando esta entre o defeito e o excesso. A busca de uma harmonia torna-se uma constante em toda Grécia, o que inclusive possibilitou o "surgimento" do pensamento filosófico.

A mesma Grécia que abrigou Hesíodo e Homero é palco do surgimento das grandes escolas líricas e seus respectivos poetas, de que trataremos a partir de agora.

Escolas líricas

Podemos agrupar os poetas líricos em três grandes escolas: líricos eróticos, heroicos e elegíacos, cabendo salientar brevemente as particularidades de cada um.

Líricos eróticos

Na escola dos líricos eróticos, o conceito de Belo possui similaridade com aquilo que é justo, tomando a beleza moral o lugar ao lado da beleza corporal, o que é perceptível em algumas obras, como as de Anacreonte e Safo.

Outro ponto interessante a considerar sobre os eróticos é o fato de eles tomarem como deusas não mais as heroínas e sim as ***heteras*** (prostitutas); sua figura de beleza, portanto, não mais é aquela da mulher reta, mãe, mas das mulheres de vida leviana.

É imprescindível considerar que, nos eróticos, a beleza física possui ligação com a beleza artística, que, pela primeira vez, surge relacionada à música e à dança.

Líricos heroicos

Nos líricos heroicos, cujo expoente principal é Píndaro (520-420 a.C.), há uma mudança de perspectiva. As relações entre Belo e Bem não existem, podendo o Bem aproximar-se do Belo e exteriorizar-se na beleza. O ideal de figura humana não mais tem relação com a mulher, com a heroína, mas sim com o herói, o atleta.

Esse caráter desportivo é tão forte, a ponto das festas religiosas serem acompanhadas por festas desportivas, ou seja, cria-se uma estética do triunfo. A beleza física, a vitória, o triunfo são festejados, aliados, é claro, à coragem e à glória.

Líricos elegíacos

Já os líricos elegíacos, cujos grandes expoentes são principalmente Simônides e Teógnis, tratam da beleza física, contudo eles passam a estabelecer certas categorias para ela, bem como uma hierarquia, ou seja, há um Belo primeiro, um segundo e assim por diante.

Outro fato relevante da estética dos elegíacos é seu pessimismo. Diferente dos eróticos e dos heroicos, que podem ser considerados otimistas, os elegíacos dividem os homens em duas categorias: a plebe e os aristocratas. Para os aristocratas, a vida merece e é compensatória de ser vivida, enquanto, para a plebe, tudo é reles e feio.

Os elegíacos ainda concebem que ao homem não é legada a posse da beleza e da virtude, tampouco aos deuses, que apenas lutam e são vencidos pelo destino. Dessa forma, conforme afirma Bayer (1979, p. 31), "tudo o que existe está maculado: o nascimento não é estético", e:

> [...] no entanto, os homens conceberam qualquer coisa de verdadeiramente belo e que existe fora das coisas, na idéia, no conceito. Assim se passa naturalmente ao método metafísico (BAYER, 1979, p. 31).

Com os líricos, há uma significante mudança na representação da beleza da natureza, cabendo considerar que, enquanto para os épicos a natureza se apresentava de forma mais objetiva, sem vida, nos líricos ela se apresenta de forma mais subjetiva, antropomórfica, espiritualizada.

Esse pessimismo aflorado, sobretudo, com os elegíacos, é o mesmo que fomentará o aparecimento da tragédia grega, que será nosso divisor de águas nesta unidade. Vamos conhecê-la?

Tragédia

A tragédia grega, de acordo com a visão de alguns pensadores como Nietzsche, teria sido a maior e mais bela criação estética do mundo ocidental.

Etimologicamente proveniente da junção das palavras *tragós*, que significa "bode", e *oidé*, que significa "canção", a tragédia teria nascido das cerimônias em honra ao deus do vinho e da embriaguez, Dionísio.

Conta a mitologia grega que Zeus, para salvar Dionísio da ira de Hera, transfigurou-o em um cabrito, e em outra feita, quando fugiu para o Egito, visando escapar do ódio de Tifon, foi transformado em bode. Seus seguidores sacrificaram um bode, comendo sua carne e bebendo seu sangue, num ritual em que acreditavam estar em contato com esse deus.

Em sua estruturação, a tragédia abrange ritmo, harmonia e canto, ora manifestados apenas pelo metro, ora pelo canto, fornecendo aos espectadores um belo espetáculo visual e auditivo.

A ação na tragédia é apresentada por atores, provocando na plateia o horror e a compaixão, e esses sentimentos acabam por purgar as emoções. É, pois, uma arte da imitação, que se aplica à ação, a qual, por sua vez, supõe personagens agentes que existam tanto pelo pensamento quanto pelo caráter, pois são esses traços que definem a natureza de seus atos, e ocasionam o desfecho da trama. Dessa forma, o grande poder da tragédia, segundo Aristóteles, está nas ações dos personagens e, é claro, no mote que envolve a trama.

O conteúdo da tragédia possui alguns traços característicos, como um **herói**, que deve necessariamente gozar de honras, glória e fama; a **decadência** do herói, que é encarada por ele com dignidade e sem perder a glória; a **proporção** da decadência, com a qual seu estado é totalmente modificado, instalando--se um ambiente de incertezas; e por fim a **falta de solução**, que significa que o herói deve aceitar seu destino, pois não há outra saída.

A beleza da tragédia mostra-se no bom desempenho do todo envolvido, na unidade em movimento, tal como afirma Nunes:

> A beleza essencial da tragédia, só em parte relacionada com a grandeza moral dos caracteres, reside na estrutura da ação dramática. Esta, que importa no desenvolvimento de uma trama, com episódios e peripécias, até o desenlace, salientando o destino do herói, deve ter uma forma adequada, de modo que a ordem entre os episódios e a sua duração conveniente se conjuguem para produzir o efeito geral, a catarse. A ordem (inter-relacionamento das partes) e a grandeza (a extensão de

> cada uma e do conjunto) respondem pela beleza propriamente estética inerente à obra, determinando a unidade e a integridade que Aristóteles exige tanto para uma tragédia como para a epopéia (NUNES, 2005, p. 31).

A temática principal das encenações trágicas era, portanto, o destino desfavorável do herói. Este, potente e glorioso, é repentinamente acometido de um infortúnio, que o coloca frente a um destino desastroso.

Um fator interessante a ser considerado é que o herói, mesmo frente à **sua situação decadente**, se mantém firme, honroso. **Ele suporta o acontecido**, **resiste a ele**.

A beleza da tragédia reside, portanto, neste fato, a saber, na **postura** do homem frente à existência, o que possui certamente um significado muito maior para o homem grego do que para nós, já que o grego possuía uma vida turbulenta, marcada por guerras, carnificinas, tiranias e grandes desastres. Enfim, a tragédia expressou certamente a incomensurável sensibilidade helênica, numa perspectiva existencial e voluptuosa.

Os principais criadores de tragédias foram os poetas Sófocles e Ésquilo. Vamos conhecer um pouco desses grandes homens?

Sófocles

Sófocles atinge o ponto máximo da tragédia grega com seu exorcismo ritualista dos fantasmas da alma grega.

Com ele, a poética transfigura-se na arte de falar a verdade sobre o sonhar, arte esta que era instintivamente revelada pela embriaguez, que paradoxalmente transformava-se em lucidez, o que acaba por conferir um caráter moral à tragédia.

Dessa forma, introduz-se um novo sentimento, o da grandeza do homem, e ao problema trágico é agregado o problema moral.

Ésquilo

Já em Ésquilo, o homem é alguém fraco e submetido às necessidades. Suas peças eram permeadas por um profundo sentimento religioso, e seus personagens apresentam metas únicas, como a vingança.

Cabe considerar também a alta carga moralista de seus dramas.

Mas qual seria o intuito da tragédia? Bayer responde:

> A tragédia grega não é, entretanto, unicamente constituída pelo sentimento trágico do destino humano: não é apenas o pavor da dor humana inexplicável no seu fundo que é a própria matéria da tragédia. Ao mostrar a terrível condição humana, a tragédia grega propõe reconciliar o homem com seu destino por meio da ciência. O homem consegue saber por que sofre. A tragédia grega é, portanto, um triunfo sobre o trágico. É composta por dois elementos; o trágico propriamente dito que é uma pintura do desvario humano, e, por outro lado, o espírito de justiça, de equilíbrio, de medida. Não é apenas a representação poética da angústia, mas a expressão duma vitória da razão pacificante (BAYER, 1979, p. 32).

O comentário de Bayer permite-nos afirmar que a tragédia se mostra como a proposta de fusão do homem com seu destino; fusão esta que é afetuosa, erótica e possui uma enorme carga de beleza e sensibilidade.

A tragédia, portanto, representou um momento ímpar na História da Estética ocidental, fundindo as diversas formas de manifestação artística num projeto existencial e volitivo.

Marcamos, assim, nosso ponto de divisão, entendendo a tragédia como a última manifestação da arte oriunda do ambiente mítico.

Entramos agora no ambiente do paradigma racional, que, com o fomento da discursividade lógica e do paradigma filosófico, inaugurou outra espécie, radicalmente diferente, de arte.

8. PERÍODO LÓGICO-RACIONAL

Até este momento, nossa análise possuía como pano de fundo a Grécia predominantemente mítica e sob a influência dos grandes poetas.

A partir de agora, um novo elemento instala-se em nossa análise: o questionamento de ordem lógico-especulativa, com a mitologia sendo lentamente permeada pela metafísica racional que a substituirá.

Nessa perspectiva metafísica, a visão de mundo abandona as suposições míticas e passa a conceber a existência a partir de novos paradigmas de pensamento.

Essa mudança de paradigmas tem efeitos grandiosos, pois se modifica o modo de ver a vida. Isso ocorre já no período do surgimento dos primeiros filósofos do Ocidente, conhecido como período pré-socrático, no qual se incluem os jônicos antigos, cujos principais expoentes são Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto e Anaxímenes de Mileto, seguidos pelos jônicos novos e os eleatas.

Toda essa linhagem de pensadores postulava a existência de um elemento primordial (*arché*), que tudo incluía e governava, e a partir do qual tudo se gerava e corrompia. Nesse mo-

mento de busca desenfreada pelo elemento primordial, a Estética fica à margem das reflexões, só voltando a ter destaque nas teorias dos pitagóricos. Contudo, o período pré-socrático é de suma importância por reunir, no elemento primordial, a Física e a Metafísica.

Com os pitagóricos, a Estética ascende a um lugar de destaque, numa espécie de paradigma de vida, em que se pregava uma educação para o Belo, conforme destaca Bayer (1979, p. 33): "A filosofia de Pitágoras é pois toda ela uma estética", embasada pelas doutrinas geométricas e numéricas, é claro.

É importante destacar que Pitágoras concebia que todas as coisas possuem uma sinfonia, uma música, sendo o universo uma convocação à harmonia. De Pitágoras nascem muitas das concepções platônicas, que posteriormente serão objetos de análise.

Após o advento do Pitagorismo, chegamos aos séculos de ouro da Antiguidade grega, com o auge da cidade de Atenas, período em que:

> El individualismo abandona el culto de los ideales comunes. En vez de considerar al hombre dentro del inmenso conjunto de cosmos, se le ve como el centro del mundo [...] antes uno se contentaba con lo estrictamente necesario, ahora se multiplica lo superfluo. Verdad es que permanece fiel a los ideales de clara lógica y perfección técnica; pero se admira cada vez más el virtuosismo por si mismo, sea en las disputas sofísticas, sea en las realizaciones técnicas (DE BRUYNE, 1963, p. 14).

Nesse período, emerge a figura de Sócrates, seguida pelas de Platão e Aristóteles.

Acreditando serem eles imprescindíveis para o pensamento ocidental, passaremos agora à análise de seus pensamentos

no que diz respeito à Estética como um todo. Antes, porém, abordaremos o terceiro grande artista que encerra a trilogia que teve seus dois primeiros momentos em Sófocles e Ésquilo, a saber, o dramaturgo Eurípedes.

Nossa opção por situar Eurípedes dentro da trilogia antiga deve-se ao fato de compartilharmos a mesma ideia de Nietzsche, que argumenta ser esse poeta iluminado, sobretudo, por um espírito racional, advindo dessa época e de pensadores como Sócrates.

Eurípedes

Eurípedes possui uma grande ligação com a religião, embora, por vezes, essa relação fosse de crítica. Sua obra possui um grande fundo de adoração religiosa e sua principal influência é o método racionalista e persuasivo da Sofística e do Socratismo, que lhe garantiu uma extrema atração e adoração pela verdade racional.

A obra euripidiana possui um prólogo, que a caracteriza de forma totalmente diferente das obras de Ésquilo e Sófocles. Nesse prólogo, uma personagem individual apresenta-se fazendo diversos esclarecimentos sobre quem ela é, os fatos que precederam a ação a ser encenada, o desenvolvimento da peça, enfim, informações que destroem a tensão e o mistério envolvidos na trama.

Esse racionalismo permeou toda a sua obra, a ponto de inserir o sofisma nos diálogos, criando um herói teórico, que se utilizava do saber lógico para resolver os problemas existenciais.

Em seus personagens, os impulsos mais nobres não sobrepujavam os outros, num realismo de fundo psicológico e racio-

nal. Dentre as obras de Eurípedes, podemos destacar as peças *Alceste*, que é uma exaltação do amor conjugal que alcança o heroísmo sublime; *Hipólito*, que versa sobre a vingança e o ciúme; e, também, *Electra*, que apresenta uma marca do poeta, a saber, os personagens humanos e naturais.

Partamos, agora, para a figura de Sócrates de Atenas.

Sócrates

> Quem é esse que ousa ignorar os mais caros ensinamentos traduzidos por sacerdotes, poetas e artistas? Que força é essa que acredita poder desprezar a magia que envolveu uma cultura por séculos? Quem é esse que caminha solitário mas altivo, acusando uma duvidosa jovialidade, deixando sempre para trás, abatidos e vencidos, os convivas de um "banquete dialógico"? (RODRIGUES, 1998, p. 77).

Com Sócrates há uma grande mudança no paradigma helênico. Por meio de suas questões sobre o mundo e suas relações, o filósofo estabelece novos rumos para a cultura do Ocidente. Sua moral e sua dialética substituem o paradigma antigo de tragédia e instauram um paradigma calcado no *logos* e na teoria.

Sócrates tem uma postura *teórica* de perguntar pela essência do Belo e, ainda, pelo motivo pelo qual atribuímos às coisas diversas o predicado "Belo". Sobre essas perguntas Sócrates desenvolve suas considerações, a saber, uma no plano da estrutura objetiva do Belo, e outra na relação com a estrutura subjetiva.

O filósofo estabelece uma relatividade da beleza, que está necessariamente implicada ao ponto de vista e à posição de quem olha.

Podemos, portanto, afirmar que a especulação de Sócrates no que se refere à arte e ao Belo é extremamente **teórica**. O mé-

todo socrático, com seus momentos de ironia e maiêutica, desenvolve um questionamento que visa alcançar a essência (considerada inteligível) das coisas; com isso há um questionamento idealista sobre o Belo (CAUQUELIN, 2005).

Cabe ressaltar ainda que, no pensamento socrático, a arte não é um tema da mais elevada importância, como era o da ética etc., e esse olhar teórico frente à arte é um dos principais problemas que implicaram o declínio da arte e a ascensão do pensamento lógico-racional, que, inclusive, irá legislar sobre a produção artística.

A estética socrática ainda é marcada por uma característica especial: o evidenciar da ***kalocagatia***.

A *kalocagatia* é um conceito genuinamente helênico, que funde o Belo e o Bom; dessa forma, pode ser considerado um conceito ao mesmo tempo estético e moral. Pelo conceito de *kalocagatia*, já começa a ficar clara a ideia que será radicalizada em Platão, a saber, da associação entre Belo, Bom e verdadeiro, que forma uma espécie diferente de beleza.

Sócrates é partidário da ideia da beleza com ligação à utilidade, pois, para ele, a beleza necessita estar associada ao útil. Valoriza-se o bom desempenho da coisa para a qual ela foi desenvolvida, sua adaptação numa perspectiva pragmática.

Como referência a essa ideia, podemos citar um trecho da obra de Platão *Hipias Menor* (III, 8), em que Sócrates comenta a inutilidade de ter uma armadura bela se ela não se encaixa ao corpo do guerreiro, ou ainda a inutilidade de uma mulher jovem que não consegue empreender um parto hábil (III, 11).

Pela obra de Xenofonte, um dos principais discípulos de Sócrates, juntamente com Platão, sabemos que, certa feita, Sócrates pronunciou-se sobre arte, numa conversa com o pintor Parrásio e o escultor Cleito.

A arte em Sócrates mostra-se como uma tentativa de idealização e perfeição de um modelo, como reflexo e busca da ideia da coisa, previamente conhecida.

As demais concepções de Sócrates a respeito da Estética serão tratadas no tópico dedicado a Platão, devido à indissociabilidade da obra de ambos.

Platão

Para compreender as reflexões de Platão em torno da arte, precisamos antes compreender a estrutura interna de seu pensamento. Você pode recorrer, neste ponto, à História da Filosofia Antiga ou à Metafísica.

De maneira simples e geral, a ideia que sustenta o pensamento platônico é a dicotomia de mundos. Ele concebe que existem dois mundos distintos, o sensível e o inteligível. O **sensível** é o mundo das opiniões (*doxa*), dos sentidos, da mudança, das aparências; enquanto o **inteligível** é o mundo das ideias puras, racionais, absolutas, imutáveis, no qual se encontra o verdadeiro Ser das coisas.

Seguindo a tradição religiosa já antiga na Grécia (por exemplo, dos pitagóricos), Platão dicotomiza a alma e o corpo, acrescentando a ideia de que a alma possui afinidade com o mundo inteligível e o corpo, com o sensível, o que faz do corpo um cárcere da alma.

Dessa forma, as coisas captadas pelos sentidos são apenas participações, cópias da realidade inteligível, da Ideia (*eidos*). A razão humana, quando exercitada, é capaz de ascender do mundo dos sentidos e aparências para o mundo das ideias e essências, o que faz do pensamento platônico um pensamento marcadamente de ascese.

Para a realização de tal processo, Platão estabelece um método – a dialética – que pode ser resumido como um processo de contraposição e especulação de ideias, que tem por finalidade lapidar as ideias dos equívocos e erros.

Com a instauração da dicotomia mundo sensível/inteligível e corpo/alma, Platão estabelece fronteiras bem demarcadas entre os objetos dos sentidos e da intelecção, instituindo um paradigma que contrasta a coisa sentida com a coisa pensada.

As concepções estéticas de Platão seguem a mesma lógica interna de seu pensamento, e, de acordo com o argumento de Bayer, até mesmo vivificam sua metafísica:

> É [a metafísica de Platão] formada pelas idéias que só pelos sentidos verificamos; no termo da dialética, por um salto, por uma espécie de intuição intelectual, temos a visão das idéias. Logo, a exerção suprema excede o intelectual e pertence à intuição da inteligência, domínio próprio da estética. A estética de Platão vivifica toda sua metafísica (BAYER, 1979, p. 37).

Na obra platônica (e inclui-se aí o pensamento de Sócrates), há uma **reflexão** sobre a ideia de Belo e, por vezes, a especulação sobre algumas práticas e técnicas artísticas, ou seja, a prática da arte (o fazer) é separada da ideia da arte, o que cria uma dicotomia que impossibilita uma confecção artística humana *par excellence*, o que, segundo Cauquelin (2005, p. 29):

"deprecia de modo claro tudo o que se refere à produção, pelo homem, seja qual for a obra".

Essa visão **conceitual** da arte é uma primeira característica a ser destacada, conforme ainda destaca Cauquelin (2005, p. 27): "a ordem filosófica envolve a arte como uma atividade dentre outras, para qual é preciso encontrar um lugar no concurso das ciências e das técnicas, hierarquizadas pelo logos".

Outro fator de extrema importância a ser considerado é a visão de arte que tinha Platão, a saber, da arte como **mimese**.

A mimese, traduzida como imitação, seria a cópia de objetos percebidos pela sensibilidade, ou seja, o artista cria uma coisa, que é a cópia de outra coisa, a qual por sua vez, também, é uma cópia.

Dessa forma, a arte apresenta-se como algo distante da realidade universal da ideia e, por isso, de menor valor, pois é uma cópia da cópia da primeira ideia, distanciando-se duplamente da realidade, já que: "não imitam a ideia, a forma essencial, que é a verdadeira realidade, mas a aparência sensível, já ilusória, defectiva, que o conhecimento intelectual tem por fim ultrapassar" (NUNES, 2005, p. 39).

O esquema apresentado na Figura 9 irá nos auxiliar no entendimento:

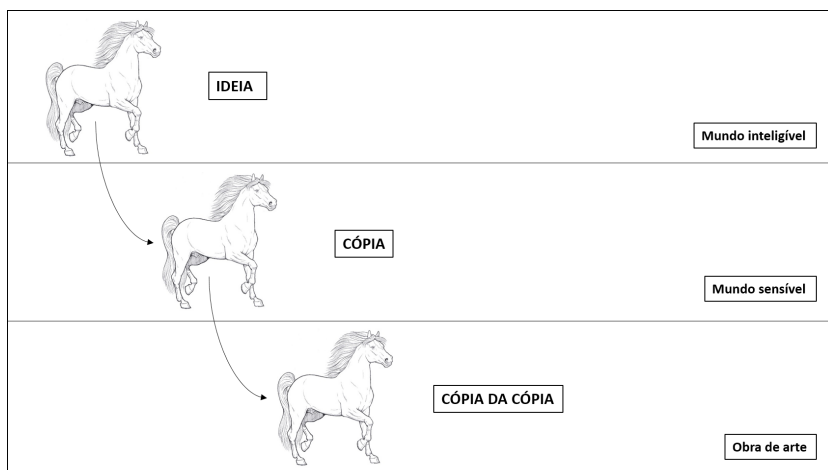



Figura 9 *Mimeses – esquema ilustrativo*.

Como é possível perceber, temos três planos: o primeiro apresenta o que seria a ideia do cavalo, que faz parte do mundo inteligível; tal ideia, de acordo com Platão, seria perfeita e imutável, exprimindo, portanto, a verdade. O segundo plano apresenta o cavalo como o conhecemos, no mundo da sensibilidade, que seria uma cópia da ideia absoluta de cavalo contida no mundo das ideias. Por fim, temos o terceiro plano, que é a obra de arte; de acordo com a esquemática de Platão, ela seria apenas uma cópia da cópia da ideia original – neste caso, a ideia de cavalo.

Pensando pelas categorias do próprio Platão, poderíamos concluir que a obra de arte é algo duplamente afastado da verdade e, dessa forma, é colocada abaixo até mesmo da realidade sensível como reprodutora de aparência, o que implica, em última instância, dizer que a arte nos engana por ser apenas imitação.

Nesse cenário, o artista torna-se um enganador, que, por falta de conhecimento (entenda-se conhecimento pautado na

racionalidade exigida por Platão), troca a realidade pelas aparências, numa prática menor que só faz desviar a alma do caminho do conhecimento.

No início do livro X da *República*, podemos notar essa crítica de forma bastante clara:

> [...] não admitir em nenhum caso a poesia imitativa. Parece-me mais do que evidente que seja absolutamente necessário admiti-lo, agora que estabelecemos uma distinção clara entre os diversos elementos da alma.
>
> [...] segundo creio, todas as obras deste gênero arruínam o espírito dos que as escutam, quando não têm o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente (PLATÃO, 2000, p. 321).

Por esse motivo, existe a célebre afirmação de que Platão expulsa o poeta da *República*, o que é por nós encarado como uma expulsão da própria arte das preocupações humanas.

Com essas breves considerações, encerramos os comentários sobre Platão e partimos para as considerações sobre Aristóteles, que opera uma grande sistematização sobre a arte.

Aristóteles

Aristóteles possui um sistema filosófico bem diferente do de Platão, embora tivesse sido seu discípulo. Para não alongar esta análise, recobraremos apenas superficialmente a principal diferença que ele operou em relação a Platão.

Enquanto Platão propunha um exercício de ascensão ao mundo das ideias, diminuindo a importância do conteúdo percebido pelos sentidos, o estagirita concebia que é a partir das coisas sensíveis, dos entes, que podemos chegar ao Ser da coisa.

Aristóteles foi um pensador que, com seus discípulos, tratou das diversas áreas do saber humano, dentre elas, a arte. Embora se possa dizer que ele não tinha como centro de suas temáticas a arte, sua obra trata de várias questões referentes a ela, principalmente no seu tratado intitulado *Poética*, que é uma leitura imprescindível na nossa caminhada.

Um primeiro aspecto a ser tratado em relação ao pensamento aristotélico sobre a arte é a *taxonomia*. Tal como no método biológico, em que se classificam e separam as espécies por características comuns, Aristóteles assim pensou a origem e as manifestações artísticas.

Concebendo o ser humano como um gênero, a arte seria uma das suas espécies, a qual, segundo Cauquelin, seria assim definida:

> [...] uma espécie da atividade que produz com vista a um fim exterior, e essa espécie iria distinguir-se das outras atividades cujo fim é inerente à ação. Assim a ação de comer bem e a de dormir bem mantêm a saúde do organismo de maneira imanente: não há nelas arte propriamente dita. Em compensação, o médico, que produz a cura do corpo com seus remédios, visa a um fim exterior a ele: ele pratica arte. A arte é, então, uma disposição de produzir (*poiésis*) acompanhada de regras (CAUQUELIN, 2005, p. 59).

E, nesse sentido, Cauquelin cita a *Ética a Nicômaco*, em que Aristóteles define a produção: "Produzir é trazer à existência uma das coisas que são suscetíveis de ser ou de não ser e cujo princípio de existência reside no artista" (ARISTÓTELES apud CAUQUELIN, 2005, p. 59).

Após essas considerações, podemos verificar que Aristóteles está tratando diretamente da ideia de atividade que visa

a uma finalidade, servindo-se para isso de algumas regras, que devem necessariamente ser seguidas.

Caso seguidas corretamente, as regras garantirão a validade da produção, ao passo que o não seguimento implica a falha. O artista, então, deve sempre se preocupar com o reto seguimento das regras para assim avaliar a matéria de produção e os meios, pensando sempre nos fins que deseja alcançar.

Isso mostra a enorme disposição da estética aristotélica em classificar. Essa classificação Aristóteles, também, se estende às diferentes formas de expressão artística, criando a primeira sistematização da arte do mundo ocidental.

Partindo da ideia da arte como uma espécie do gênero humano, o estagirita concebe que também a arte é um gênero que engloba outras espécies. Elas são classificadas de acordo com a quantidade de práticas envolvidas na espécie artística, lembrando sempre que a Filosofia aristotélica empreende uma grande busca por um conhecimento mais abrangente.

O filósofo também trata da ideia da **mimese**, contudo de forma diferente da concepção de Platão. Para ele, a mimese não é uma simples e distante cópia, mas uma atividade:

> [...] antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita o que repete não é um objeto, mas um processo: a mimesis produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser de ficção (CAUQUELIN, 2005, p. 63).

Portanto, a partir do que salientou Cauquelin, podemos perceber a nítida diferença entre as propostas platônica e aristotélica, já que, para Aristóteles, o produto da ficção e o produto

criado pela natureza são igualmente reais, não devendo ser avaliados pelos mesmos critérios.

Embora as considerações de Aristóteles sobre a Estética sejam muito mais abrangentes do que essas por nós salientadas e mereçam certamente um cuidado maior, deslocaremos nossa especulação para outro tema por ele tratado – a concepção de **catarse**.

Todo o processo de ficção criado pela arte, segundo Aristóteles, tem um objetivo último: o prazer. Esse prazer não é o prazer platônico da aproximação da verdade, tampouco da educação moral, mas pura e simplesmente o prazer do deleite estético, o qual, em suma:

> [...] trata-se de um prazer garantido de ver adornada a natureza tal como ela nos é apresentada, prazer que coroa qualquer atividade de produção artística. A arte, com efeito, completa a natureza, ela a engrandece por intermédio dessa grande quantidade de possibilidades, dessa virtualidade que a ficção acrescenta às coisas como elas são (CAUQUELIN, 2005, p. 68).

A ideia de prazer estético defendida por Aristóteles é extremamente decisiva, pois, de certa forma, tenta devolver à arte a sua independência das propostas morais e teóricas tão fomentadas e valorizadas pela tríade Sócrates-Platão-Eurípedes.

Pelo prazer, a arte possibilita ao homem uma interrupção momentânea das afecções da alma, pelas quais o homem vive ameaçado. A ideia geral da arte seria o homem experimentar, embora não experimentando verdadeiramente, graças ao distanciamento mimético, certos fatos. Essa experimentação serviria como um remédio, um alívio, numa palavra: catarse.

É dessa ideia de remédio que emerge a proposta da **catarse**, sendo a tragédia uma das formas mais importantes e profundas dessa cura.

A catarse é o remédio da alma, a descarga de sentimentos por meio da experiência estética. Na catarse, há uma purificação espiritual do espectador mediante a purgação de suas paixões, purgação possível pela vivência artística do terror e da piedade proporcionada pela arte.

De maneira geral, essas são as principais ideias de Aristóteles sobre a arte, mas que, de forma alguma, dispensam a leitura de obras, sobretudo da *Poética*. Com o pensamento aristotélico, encerramos a Antiguidade Grega, e avançamos para o último tópico de nossa análise nesta unidade: a arte romana.

9. ARTE LATINA

Muito teríamos que dizer ao tratar da arte latina, contudo é preciso inicialmente saber que ela é fortemente influenciada pelas propostas gregas que a antecederam.

Nossa estratégia para apresentar os latinos será elencar os principais representantes dessa época, esperando que eles possam servir como parâmetro para compreender o todo envolvido.

O ambiente histórico aqui envolvido abrange desde a morte de Aristóteles até o início da Idade Média, no século 5º d.C.

Principais representantes da arte latina

Lucrécio (98 – 55 a.C.)

Figura 10 *Lucrécio*.

De influência marcadamente epicurista, Lucrécio concebia que essa filosofia seria capaz de conduzir à felicidade. Embora tenhamos poucas informações sobre sua vida e obra, sabemos que seu poema *De rerum natura* (*Sobre a natureza das coisas*) teve certa repercussão no cenário da época.

Esses poemas foram escritos em intervalos de loucura, que lhe levaram posteriormente ao suicídio.

Virgílio (70 – 19 a.C.)

Figura 11 *Virgílio*.

Virgílio é talvez um dos maiores poetas latinos de que temos notícia. Influenciado pela cultura grega de forma bastante profunda, teria escrito obras como as *Bucólicas*, *Geórgicas* (com forte temática campestre) e sua obra de maior expressão, a *Eneida*, que tenta promover a cultura romana como original, e não como dissidente da grega.

Herdeiro do modelo alexandrino, suas obras apresentam geralmente características como simetria, equilíbrio e harmonia.

Horácio (65 – 8 a.C.)

Figura 12 *Horácio*.

Reconhecido como poeta satírico e lírico, Horácio compõe o quadro de poetas sagrados da Antiguidade Romana. As temáticas de sua obra são muitas, mas podemos destacar o Epicurismo, que dá margem a temas como o *carpe diem*, "aproveite o dia" ou "aproveite o momento", numa preocupação centrada no presente, no momento, desconsiderando planejamentos futuros etc.

Horácio escreveu em diversos gêneros, como sátiras, odes, epístolas, epodos, os quais auxiliou significativamente com o

estabelecimento de novos critérios métricos. Dentre suas obras mais importantes estão: *Beatus ille* e *Arte poética*.

Ovídio (43 a.C. – 8 d.C.)

Figura 13 *Ovídio*.

Ovídio foi um poeta boêmio, adorado por muitos e odiado por alguns, como o imperador Augusto, que o expulsou de Roma por considerar sua obra imoral.

Geralmente disposta em versos de estrutura hexâmetro datílico, como também eram as obras de Homero e Virgílio, os poemas de Ovídio eram permeados por muita harmonia e suavidade, com destaque para *Arte de amar* e *Metamorfoses*.

Tácito (55 – 120 d. C.)

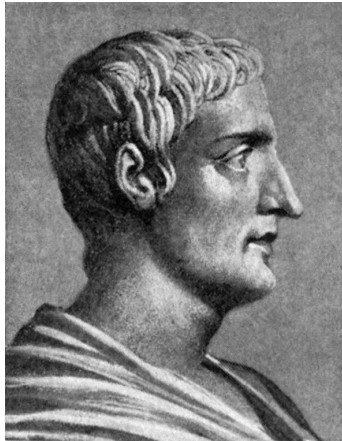



Figura 14 *Tácito*.

Pouco se sabe sobre a vida de Tácito. Certamente não fora um poeta como os outros já citados nesta unidade, porém seus discursos, em virtude de ter sido senador, cônsul e historiador, estão permeados de elementos poéticos, sobretudo de uma retórica rebuscada. Dentre suas obras podemos citar o *Dialogus de oratoribus* (*Diálogo sobre os oradores*).

Os poetas latinos refletem inúmeras características da cultura grega, como é o caso da Filosofia epicurista, do estilo de metrificação dos versos etc. Sua importância para o cenário de arte é significativa, uma vez que eles fomentaram novos estilos e possibilidades, além, é claro, de colaborarem para a difusão e sustentação da cultura grega.

Com esses poetas encerramos nossas considerações sobre o mundo antigo, e damos passagem para o ambiente medieval.

A importância da arte antiga (como defendemos até agora) não pode ser percebida unicamente com essas poucas páginas.

Há de se ter um profundo exercício de reconhecimento e leituras dos autores e correntes para compreendê-los em sua profundidade e implicação.

O artista, mais do que qualquer homem, é aquele que transfigura o simples em embriagante, a realidade em sonho ou, como diz Paul Valéry: "O objetivo profundo do artista é dar mais do que aquilo que tem". Em sua ânsia de vida, o artista não *pensa* o mundo; em última instância, ele *sente* o mundo, é esse o sentido do termo: "estética", que provém do grego *αισθητική* ou *aisthésis*, que significa *percepção*, *sensação*.

Fernando Pessoa retrata muito bem essa nossa ideia, e com esta seleção de alguns de seus poemas encerramos esta unidade:

V

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sobre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sobre Deus e a alma
E sobre a criação do Mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no mistério.
Quem está ao sol e fecha os olhos,
Começa a não saber o que é o sol
E a pensar muitas cousas cheias de calor.
Mas abre os olhos e vê o sol,

E já não pode pensar em nada,
Porque a luz do sol vale mais que os pensamentos
De todos os filósofos e de todos os poetas.
A luz do sol não sabe o que faz
E por isso não erra e é comum e boa.

Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar,
A nós, que não sabemos dar por elas.
Mas que melhor metafísica que a delas,
Que é a de não saber para que vivem
Nem saber que o não sabem?

"Constituição íntima das cousas"...
"Sentido íntimo do Universo"...
Tudo isto é falso, tudo isto não quer dizer nada.
É incrível que se possa pensar em cousas dessas.
É como pensar em razões e fins
Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados
[das árvores
Um vago ouro lustroso vai perdendo a escuridão.

Pensar no sentido íntimo das cousas
É acrescentado, como pensar na saúde
Ou levar um copo à água das fontes.
O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.

Não acredito em Deus porque nunca o vi.
Se ele quisesse que eu acreditasse nele,
Sem dúvida que viria falar comigo
E entraria pela minha porta dentro
Dizendo-me, *Aqui estou*!

(Isto é talvez ridículo aos ouvidos
De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
Não compreende quem fala delas
Com o modo de falar que reparar para elas ensina.)

Mas se Deus é as flores e as árvores
E os montes e sol e o luar,
Então acredito nele,
Então acredito nele a toda a hora,
E a minha vida é toda uma oração e uma missa,
E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e luar;
Porque, se ele se fez, para eu o ver,
Sol e luar e flores e árvores e montes,
Se ele me aparece como sendo árvores e montes
E luar e sol e flores,
É que ele quer que eu o conheça
Como árvores e montes e flores e luar e sol.

E por isso eu obedeço-lhe,
(Que mais sei eu de Deus que Deus de si próprio?).
Obedeço-lhe a viver, espontaneamente,
Como quem abre os olhos e vê,
E chamo-lhe luar e sol e flores e árvores e montes,
E amo-o sem pensar nele,
E penso-o vendo e ouvindo,
E ando com ele a toda a hora (PESSOA, 1980, p. 39-41).

IX

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos

E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz (PESSOA, 1980, p. 49).

XXXIV

Acho tão natural que não se pense
Que me ponho a rir às vezes, sozinho,
Não sei bem de quê, mas é de qualquer cousa
Que tem que ver com haver gente que pensa...

Que pensará o meu muro da minha sombra?
Pergunto-me às vezes isto até dar por mim
A perguntar-me cousas...
E então desagrado-me, e incomodo-me
Como se desse por mim com um pé dormente...

Que pensará isto de aquilo?
Nada pensa nada.
Terá a terra consciência das pedras e plantas que tem?
Se ela a tiver, que a tenha...
Que me importa isso a mim?
Se eu pensasse nessas cousas,
Deixaria de ver as árvores e as plantas
E deixava de ver a Terra,

Para ver só os meus pensamentos...
Entristecia e ficava às escuras.
E assim, sem pensar tenho a Terra e o Céu (PESSOA, 1980, p. 75).

XXXVI

E há poetas que são artistas
E trabalham nos seus versos
Como um carpinteiro nas tábuas!...

Que triste não saber florir!
Ter que pôr verso sobre verso, como quem constrói um muro
E ver se está bem, e tirar se não está!...
Quando a única casa artística é a Terra toda
Que varia e está sempre bem e é sempre a mesma.

Penso nisto, não como quem pensa, mas como quem respira,
E olho para as flores e sorrio...
Não sei se elas me compreendem
Nem sei eu as compreendo a elas,
Mas sei que a verdade está nelas e em mim
E na nossa comum divindade
De nos deixarmos ir e viver pela Terra
E levar ao solo pelas Estações contentes
E deixar que o vento cante para adormecermos
E não termos sonhos no nosso sono (PESSOA, 1980, p. 77).

XXXIX

O mistério das cousas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as cousas e penso no que os homens [pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

> Porque o único sentido oculto das cousas
> É elas não terem sentido oculto nenhum,
> É mais estranho do que todas as estranhezas
> E do que os sonhos de todos os poetas
> E os pensamentos de todos os filósofos,
> Que as cousas sejam realmente o que parecem ser
> E não haja nada que compreender.
>
> Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
> As cousas não têm significação: têm existência.
> As cousas são o único sentido oculto das cousas (PESSOA, 1980, p. 80).

10. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) Qual o conceito de catarse que Aristóteles propõe? Assinale a alternativa correta.
   a) Catarse é uma purificação espiritual do ator da tragédia. É uma espécie de descarga dos impulsos criativos na obra de arte.
   b) Catarse é uma purificação espiritual do espectador mediante a vivência de terror e piedade proporcionados pela arte.
   c) Nenhuma das alternativas está correta.
   d) Catarse é uma purificação do espectador por meio do conhecimento que adquire pela obra artística.

2) Qual o entendimento platônico de arte? Assinale a alternativa correta.
   a) Para Platão, a arte é uma atividade autêntica e original.
   b) Para Platão, a arte é uma reprodução da realidade ideal (das ideais).
   c) Para Platão, a arte é uma reprodução da reprodução.
   d) Para Platão, a arte é um conhecimento sensível.

3) Qual, segundo Aristóteles, é o fim último da criação artística? Assinale a alternativa correta.
   a) O fim último da criação artística é ensinar ao indivíduo a boa conduta.
   b) O fim último da criação artística é suscitar prazer.
   c) O fim último da criação artística é ensinar, conhecer e suscitar prazer.
   d) O fim último da criação artística é conhecer uma verdade provável.

4) Para Aristóteles, "produzir é trazer à existência uma das coisas que são suscetíveis de ser ou de não ser e cujo princípio de existência reside no artista" (ARISTÓTELES apud CAUQUELIN, 2005, p. 59). Segundo o pensamento do filósofo, é correto afirmar que:
   I - A estética tem a disposição de classificar.
   II - A arte é um gênero que engloba outras espécies.
   III - A arte é uma espécie do gênero humano.
   IV - A catarse é o remédio da alma, a descarga de sentimentos por meio da experiência estética.

   Com base nas afirmações, escolha a alternativa correta:
   a) I, II, III e IV estão corretas.
   b) I, II e III estão corretas.
   c) I, II e IV estão corretas.
   d) II, III e IV estão corretas.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) b.
2) c.
3) b.
4) a.

11. CONSIDERAÇÕES

Nesta unidade, você pôde perceber a mudança no paradigma estético que ocorreu no mundo ocidental, a partir da análise dos primeiros filósofos. A famosa passagem do mito ao *logos*, tanto comentada por filósofos e historiadores, mesmo nesta obra, encontrou o seu lugar. Foi traçado, também, um breve panorama sobre a arte latina, em que você teve a oportunidade de conhecer o desenvolvimento dessa nova concepção de mundo.

Além disso, você pôde acompanhar os principais movimentos artísticos do período antigo (grego e latino), bem como o nascimento de uma crítica filosófica sobre a arte. Sócrates, Platão e Aristóteles são os filósofos que estabelecem de maneira mais clara o novo paradigma que irá dominar a cultura ocidental durante milênios. Não deixe de pesquisar mais sobre os temas aqui tratados, pois estes são princípios norteadores com os quais nossa batalha intelectual sobre a arte se inicia. Vamos lá?

12. E-REFERÊNCIAS

Lista de figuras

Figura 1 *Saturno devorando seu filho, obra de Francisco de Goya*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/saturn-devouring-one-of-his-sons/>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Figura 2 *Sísifo, obra de Vecellio di Gregorio Tiziano*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/sisifo/>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Figura 3 *No saben el camino, obra de Francisco de Goya*. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Prado_-_Los_Desastres_de_la_Guerra_-_No._70_-_No_saben_el_camino.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Figura 4 *Registros arqueológicos*. Disponível em: <http://cbhsaofrancisco.org.br/pinturas-rupestres-na-bacia-do-rio-sao-francisco/>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 5 *Pintura rupestre em Ile Kére Kére, Tutuala*. Disponível em: <http://www.wikiwand.com/de/Tutuala_(Subdistrikt)>. Acesso: 5 nov. 2015.

Figura 6 *Pintura de um bisão na caverna de Altamira, Espanha*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 7 *Mostra de dança das mulheres em torno de um homem nu, imagem encontrada em Cogul, Espanha*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_m%C3%BAsica>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 8 *Anta da fonte coberta*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anta_de_Fonte_Coberta>. Acesso em: 27 abr. 2016.

Figura 10 *Lucrécio*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucr%C3%A9cio>. Acesso em: 3 maio 2016.

Figura 11 *Virgílio*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Virg%C3%ADlio>. Acesso em: 3 maio 2016.

Figura 12 *Horácio*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hor%C3%A1cio>. Acesso em: 3 maio 2016.

Figura 13 *Ovídio*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ov%C3%ADdio>. Acesso em: 3 maio 2016.

Figura 14 *Tácito*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A1cito>. Acesso em: 3 maio 2016.

Sites consultados

GALVÃO, D. *Alta noite*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2011. (Coleção Poesia Viva). Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/plaquetes/Literatura/plaquete_donizete_galvao.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2016.

RIBEIRO JÚNIOR, W. A. *Hesíodo/Teogonia*. Disponível em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0085>. Acesso em: 27 abr. 2016.

13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

______. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

BAYER, R. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Estampa, 1979.

CAMÕES, L. *Obras completas*. 4. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1971.

CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.

COSTA, L. M. *A poética de Aristóteles*: mimese e verossimilhanca. São Paulo: Ática, 2003.

DE BRUYNE, E. *Historia de la Estética*. Madrid: B.A.C., 1963.

GRASSI, E. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAEGER, W. W. *Paidéia*: a formação do homem grego. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, B*. Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2005.

PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PESSOA, F. *Ficções do interlúdio, 1*: poemas completos de Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PITA, A. P. *Experiência estética da experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras, 1999.

PLATÃO. *Teeteto*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.

______. *A República*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2000.

______. *Diálogos*: o Banquete, Fédon, Sofista, Político. 2. ed. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

______. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

REALE, G. *Para uma nova interpretação de Platão*. Trad. Marcelo Perine. 14. ed. São Paulo: Loyola, 1997.

RODRIGUES, L. G. *Nietzsche e os gregos*: arte e mal-estar na cultura. São Paulo: Annablume, 1998.

UNIDADE 3

ESTÉTICA MEDIEVAL

1. OBJETIVOS

- Analisar a compreensão da arte e do Belo nos períodos referidos da Idade Média.
- Avaliar os fatores responsáveis pela transição ocorrida na Estética da Antiguidade à Idade Média.
- Compreender tal transição em termos de gênese do pensamento histórico-filosófico da arte.

2. CONTEÚDOS

- Proporção numérica e a luz.
- Simbolismo.
- Santo Agostinho.
- Boécio.
- Santo Tomás de Aquino.
- São Boaventura.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) Será forçoso admitir que a principal diferença entre a Filosofia Antiga e a Medieval consiste nas suas formas de expressão. A primeira reduz-se numa busca da verdade; a segunda não admite essa busca, pois parte do dogma de que a verdade já é revelada por Deus. Então, o papel da Filosofia Medieval é reduzida a uma mera decifração (exegese) dos textos sagrados.
2) Cabe lembrar que foi o filósofo alemão Alexander Baumgarten quem pela primeira vez utilizou o termo "Estética" para designar a ciência que se ocupa com o conhecimento sensível, antes tão desvalorizado pela Metafísica tradicional. Esse pensador será estudado na Unidade 5 desta obra.
3) Beda (anglo-saxão *Bæda*, inglês *Bede*), também conhecido como **São Beda** ou, mais comummente, **Beda Venerável** ou **O Venerável Beda** (do inglês The Venerable Bede), nascido cerca de 672 e falecido a 27 de Maio de 735, foi um monge anglo-saxão do mosteiro de Jarrow, na Nortúmbria. Tornou-se famoso pela sua *História Eclesiástica do Povo Inglês* (*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*), donde derivou o título de "*Pai da História Inglesa*", embora tenha escrito sobre muitos outros temas. Logo após sua morte, tornou-se conhecido como O Venerável Beda, mas não viria a ser canonizado pela Igreja Católica (apenas o foi pela Igreja da Inglaterra, quando esta se separou daquela, no século 16). Não obstante, a sua importância para a doutrina

católica foi reconhecida em 1899, quando foi declarado Doutor da Igreja como **São Beda Venerável**.

4) **Princípio de emanação** é introduzido pelo neoplatonismo com o propósito de explicar a criação do mundo. Conforme essa visão, a emanação é o processo de expansão da plenitude ontológica do Uno (Deus), uma espécie de derramamento do princípio além dos seus limites, em virtude da plenitude natural do seu ser, dando assim, de si mesmo, a origem da diversidade do mundo.
5) **Criacionismo** é uma teoria sobre a criação do universo. Essa concepção parte de uma interpretação literal da Bíblia, tomando como base o livro do *Gênesis*: lá se afirma que foi Deus quem criou inicialmente o mundo e logo depois também o homem "à sua imagem e semelhança".
6) Antes de iniciar os estudos desta unidade, pode ser interessante conhecer um pouco da biografia dos pensadores, cujo pensamento norteia o estudo desta obra. Para saber mais, acesse os *sites* indicados.

Boécio (480-524)

Este cristão, helenista por educação, obteve o favor de Teodorico que o nomeou cônsul em 510 e 522; procurou criar na corte do rei bárbaro um centro de cultura intelectual. Deixou traduções da *Isagoge* de Porfírio, de certas obras de Aristóteles, provavelmente do *Organon*, que se perdeu e se voltou a encontrar só no século XII, salvo as *Categorias* e o *Perihermémias*, utilizados desde o início pelos escolásticos; publicou comentários sobre estas obras, tratados pessoais sobre o silogismo e outros assuntos lógicos e escritos teológicos.

Tendo incorrido no desfavor de Teodorico, foi lançado na prisão, onde escreveu o célebre tratado: "*De consolatione philosophiae*", cujo título indica bem o assunto: "Boécio, no seu infortúnio, busca a felicidade; consola-o a filosofia ensinando-lhe onde e como ele a encontrara". Boécio foi executado entre 524 e 526.

Estas obras puseram em circulação grande número de ideias augustinianas e, sobretudo aristotélicas: a Idade Média até ao século XIII, apenas por ele conheceu Aristóteles; deu aos escolásticos várias definições célebres, a da beatitude: "*Status bonorum omnium congregatione perfectus*"; a da eternidade: "*Interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*"; a da pessoa: "*Rationalis naturae individua substantia*". Por este motivo, esta obra filosófica, conquanto fragmentária e pouco original, teve grande influência sobre a formação da escolástica. (excertos de Thonnard, *Compêndio de História da Filosofia*) (texto disponível em: <http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=Boecio>. Acesso em: 19 set. 2011. Imagem disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bo%C3%A9cio>. Acesso em: 4 maio 2016).

Santo Agostinho (354-430)

Ele nasceu em Tagaste, uma cidade do Norte da África que hoje se chama Souk Ahras, na Argélia. Ele obteve sua educação superior em Cartago, que fica ao norte da moderna Tunis, capital da Tunísia. Mas, com exceção de um ano em Roma (383-4) e cerca de mais seis anos na Itália, sobretudo em Milão, passou toda a sua existência no Norte de África.

Por fim, Agostinho tornou-se bispo de Hipona (Hippo Regius, próximo da moderna Bône, ou Annaba, na Argélia), que é uma cidade litorânea do Norte da África com uma história longa, mas não particularmente memorável. Hipona era uma urbe muito próspera na época de Agostinho. Mas nenhuma outra figura conhecida, e certamente nenhum outro filósofo ou teólogo célebre, tem seu nome associado a Hipona.

A anomalia da localização de Agostinho em um momento e em um lugar é ainda mais complicada pela natureza de seu pensamento e sua influência. John Rist escreveu um importante livro intitulado *Augustine: Ancient Thought Baptized.* O que o título escolhido por Rist para o seu livro sugere é que a filosofia de Agostinho é a filosofia antiga cristianizada. E existe, por certo, algo muito apropriado nessa caracterização. O que lhe falta, porém, é o reconhecimento de que na filosofia agostiniana também está contido um novo começo. O ponto de vista em primeira pessoa na filosofia [...] não se encontra na filosofia antiga. De fato, ele é mais importante na filosofia moderna, a partir de Descartes, que no fim da filosofia do medievo. Além disso, o modo como Agostinho se afasta da filosofia antiga é tão importante quanto o modo como ele recorre à tradição filosófica que herdou.

Por outro lado, houve aspectos de sua obra em que santo Agostinho mostrou-se um pensador do seu tempo e lugar. Ele era versado em literatura e retórica latinas, e estava profundamente envolvido nas controvérsias teológicas da época, tendo contribuído, de fato, mais que qualquer outra pessoa, para lhes dar forma. Participou do torvelinho social e político do seu tempo. Assim, dedicou a sua grande obra *A cidade de Deus* à indagação sobre se o saque de Roma em 410 teria sido o resultado da conversão da cidade ao cristianismo. E as hordas vândalas aproximavam-se de Hipona em 430, quando Agostinho jazia em seu leito de morte (disponível em: <http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1055.pdf>. Acesso em: 4 maio 2016. Imagem disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Agostinho_de_Hipona>. Acesso em: 4 maio 2016).

Santo Tomás de Aquino (1227-1274)

Santo Tomás de Aquino representa o apogeu do pensamento escolástico. A sua capacidade concomitantemente analítica e sintética fez dele um autor que soubesse tanto passar em revista os autores que o antecederam quanto resumir o seu pensamento de modo a servir aos propósitos de sua própria abordagem. Dessa forma, reunindo em sua obra pensadores tanto de orientação cristã quanto de orientação não-cristã, o teólogo e filósofo napolitano deu à intelectualidade cristã ocidental um novo alento que, malgrado as invectivas sofridas pelo seu pensamento vindas do interior do próprio pensamento cristão, o tomismo foi, não muito posteriormente, apropriado como referência oficial para todo e qualquer indivíduo interessado em conhecer, em suma, a orientação do pensamento cristão católico com aprovação eclesiástica (texto disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/viewFile/490/84>. Acesso em: 22 fev. 2016. Imagem disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_de_Aquino>. Acesso em: 4 maio 2016).

4. INTRODUÇÃO

Na Unidade 2, você pôde estudar a Estética na Antiguidade. Nesta unidade, conheceremos um pouco mais sobre a Estética medieval, o simbolismo; estudaremos, ainda, um dos maiores pensadores da época medieval: Santo Agostinho.

A Idade Média abrange a época do feudalismo, logo após a desintegração do Império Romano, isto é, do século 5º ao século 15. Nesta época, o papel da Igreja é demasiado forte e influente, o que, por sua vez, provoca crise tanto no campo das ciências, como, também, na Estética. Partindo do dogma clerical – segundo o qual tudo está revelado nos textos sagrados, por Deus e, portanto, não pode haver nada de novo –, o campo da Estética reduz-se a uma mera imitação da realidade.

A invenção e a criação estavam rigorosamente proibidas e eram vistas como obras das forças impuras. A atividade artística foi vigiada e controlada pela Igreja. As análises teóricas sobre Estética eram feitas por sacerdotes. O culto alegre e harmonioso entre o físico e o espiritual, vindo do classicismo, foi visto, pela Igreja, como contrassenso cristão e, portanto, recusado e proibido.

Veja, a seguir, uma citação de Marx e Engels bastante completa sobre a atmosfera medieval:

> A Idade Média removeu da face da terra a civilização antiga, a política, o direito e começou tudo de novo. Única coisa que deixou como herança do mundo antigo fora o cristianismo e algumas cidades quase destruídas. Em virtude disso, o monopólio sobre a educação intelectual teve a igreja. A própria educação assumiu traços teológicos. Na mão dos padres a política e o direito, como também as outras ciências se tornaram apenas ramos da teologia. Os dogmas da igreja adquiriram caráter de axiomas políticas e os textos sagrados assumiram papel de leis do direito [...] Essa soberania da teologia sobre todas as áreas das atividades intelectuais fora, ao mesmo tempo, conseqüência decorrente do papel que a igreja exercia na época do feudalismo (MARX; ENGELS, 1999, p. 361).

A problemática da Estética medieval revela-se claramente na investigação sobre o problema do Belo. Essa problemática é marcada pela visão predominantemente religiosa que opera por meio da cisão entre o terrestre e o físico, por um lado, e o espiritual e o divino, por outro. Tudo está ligado ao terrestre, o físico é concebido como feio e, portanto, distante do Belo supremo. A manifestação suprema do Belo é Deus.

A beleza é concebida como imagem divina, e as obras do homem, como réplica imperfeita do poder criativo de Deus. Assim, o processo da criação autêntica é negado ao homem e redu-

zido a mera imitação. Desse modo, a arte humana não tem mais poder, nem direito de promover uma nova visão ou transformar a realidade. Lembremos que tudo está revelado e dado, não há novidades que Deus não tenha contemplado.

5. PROPORÇÃO NUMÉRICA E A LUZ

O conceito de beleza na concepção medieval é profundamente marcado por duas visões fundamentais, a saber:

- da **proporção e medida**, inspiradas na Matemática (uma herança pitagórica), que revela a compreensão quantitativa da beleza;
- da **metafísica da luz**, que expressa uma compreensão qualitativa da beleza.

Semelhante aos antigos, os medievais também procuravam beleza e harmonia nas proporções e nas medidas inspiradas pelos estudos de matemática. Essa visão estética fora aplicada à Música e à Arquitetura.

A arquitetura medieval realiza a conciliação entre a beleza qualitativa e a beleza quantitativa. O estilo gótico, que surge no século 12, com seus vitrais em rosácea, os quais possibilitam a entrada de luz e cores (o símbolo das realidades espirituais), revela a perfeita proporção que diz respeito à relação "Belo – divino". O ambiente escuro e pesado nos templos dos séculos anteriores cede lugar à luminosidade da beleza qualitativa que, contudo, está numa relação íntima com a beleza numérica proporcional.

Não seria exagerado dizer que a luz é o elemento que determina toda a Estética medieval. A luminosidade é o elemento subjacente tanto nas pinturas, como, também, na literatura e na poesia. A esse respeito, Umberto Eco (1989) escreve: "[...] a luz,

nos textos dos místicos e dos neoplatônicos em geral, aparecia já como metáfora das realidades espirituais".

A metafísica da luz foi introduzida por Santo Agostinho, no entanto sua origem se deve à mística de Pseudo-Dionísio (século 1º da Era Comum ou d.C.), que concebe o Universo como uma irradiação eterna da beleza, cuja substância mais profunda é a luz. Assim, cada grau ontológico da existência aceita a luz divina do grau superior e a passa para o inferior. É justamente essa metafísica da luz que desenha o conceito de Belo. No seu escrito *Sobre os nomes divinos*, Pseudo-Dionísio afirma:

> O Belo supra-substancial é chamado de Beleza por causa da beleza que é distribuída de si a todos os seres, segundo a medida de cada um; ela, que como causa da harmonia e do esplendor de todas as coisas, lança sobre todos, à guisa de luz, as efusões que os tornam belos do seu raio nascente, chama para si todas as coisas – precisamente por isso também se chama Beleza – e reúne em si mesma tudo em tudo (DIONÍSIO, 2004, IV, 7, 135, p. 301-302).

6. SIMBOLISMO

O simbolismo é, sem dúvida, a primeira e mais profunda visão dominante na época medieval. Ela se origina justamente daquele intuito que diferencia a época medieval da Antiguidade, a saber, a **exegese**. O mundo criado por Deus é concebido como livro sagrado, imagem e espelho de uma realidade transcendente, signo para o além.

> Esse Universo sensível – escreve Hugo de San Victore – é como um livro escrito pela mão divina, ou seja, criado pelo poder divino e as criaturas individuais são figuras, não inventadas pela imaginação humana, mas criadas pela vontade divina, para que elas descobrissem a invisível sabedoria de Deus. E como diante um livro aberto o insipiente nota figuras, mas não reconhece

> as letras, assim o homem tolo que não compreende os signos divinos, vê as formas externas das criaturas visíveis, mas não reconhece seu sentido interno (SÃO VÍTOR, 2001, VII 4, PL 176, p. 814).

Do trecho referido anteriormente, podemos extrair a ideia de que o mundo dos objetos não se esgota com a sua simples presença. Cada objeto é evento, mesmo que seja o mais insignificante e banal, ele possui, para a mentalidade medieval, um significado mais profundo. Nenhum fenômeno é idêntico à sua manifestação, nenhum evento se esgota com seu tempo e seu resultado visível. Todos eles possuem um significado mais profundo em Deus. Todos eles significam mais do que são eles mesmos; com efeito, são símbolos de outra realidade incomparavelmente superior e infinita.

O mundo material não possui um ser e sentido independentes. Ele é, em sua definição essencial, um símbolo cognitivo de outra coisa. O símbolo é objeto cujo sentido se atribui no momento em que é correlacionado a algo outro; parte que remete ao todo; relatividade que leva ao absoluto. O símbolo é, ao mesmo tempo, isso e aquilo, objeto e sentido, desvelamento e segredo, manifestação externa e essência interna, uma visibilidade física e uma profundeza metafísica.

O homem da época medieval viveu justamente nesse mundo idêntico, mas bidimensional e, justamente por isso, o simbolismo é a visão mais natural para ele. Assim, o simbolismo inaugura a possibilidade de uma compreensão estética do mundo. Umberto Eco a vê assim:

> [...] entender uma **alegoria** é entender uma correspondência e fluir esteticamente tal relação, graças também ao esforço interpretativo. E há esforço interpretativo porque o texto diz sempre algo de diferente do que parece dizer. O medieval é fascinado

> por este princípio. Como explica **Beda**, as alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, adornam o estilo. Estamos autorizados a não partilhar mais deste gosto. Mas é bom lembrar sempre que é do medieval, e é um dos modos fundamentais em que se concretiza sua exigência de esteticidade. É, de fato, uma exigência inconsciente de *proportio* a que induz a unir as coisas naturais às sobrenaturais em um jogo de relações contínuas. Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências à dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, a figura de Satanás. Ou então uma mesma realidade sobrenatural, como o Cristo e sua divindade, poderá ter múltiplas e multiformes criaturas a significar sua presença nos lugares mais diferentes, nos céus, nos montes, nos campos, na floresta, no mar, como o cordeiro, a pomba, o pavão, o carneiro, o grifo, o galo, o lince, a palma, o cacho de uva. Polifonia do pensamento: "Como em um caleidoscópio, todo ato do pensamento faz com que a massa desordenada de partículas una-se em uma bela e simétrica figura" (ECO, 1989, p. 75).

Conforme a observação de Eco, na tradição medieval, entre alegoria e símbolo não há diferença, são pensados como meros sinônimos: "A distinção começa aparecer com o Romantismo e, em todo caso com os célebres aforismos de Goethe", conclui Eco.

Percebe-se que o comentador italiano propõe a ideia de que, a partir do simbolismo medieval, o mundo é concebido em imagens poético-metafóricas desenhadas pela mão divina.

Em linhas gerais, podemos afirmar que o objeto belo, na visão do homem medieval, não possuía compreensão por si mesmo, mas em função de Deus. O simbolismo reinante, conforme o qual tudo se reduz em manifestação da onipotência divina, não

permite a desvinculação do teleologismo que concebe os objetos estéticos como sendo expressões simbólicas de Deus.

Tentaremos, em seguida, descrever as ideias estéticas de alguns dos mais importantes pensadores da época do medieval.

7. SANTO AGOSTINHO

O ponto de partida de Agostinho é a transformação do princípio neoplatônico de **emanação**, em que se mostram índices de uma obrigação externa do princípio criador, em **criacionismo**. Por meio dessa mudança, cabe frisar, atribuem-se traços expressamente estéticos à personagem de Deus. Deus torna-se um criador que, de livre e espontânea vontade, elabora o mundo do nada (*ex-nihilo*). Cabe ressaltar que essa visão da criação é fortemente carregada de descrições artísticas, enquanto Deus é concebido como artista livre e indeterminado por outras razões e causas. Essa arte absoluta é apenas obra de Deus; o homem não tem esse poder criativo. Ele simplesmente repete, ou melhor, imita as obras divinas. Seu papel de artista é reduzido a mera reprodução da realidade.

Mesmo negando ao homem a arte verdadeira, Agostinho tem ideias claras sobre estética. No seu escrito *Sobre o belo*, ele introduz dois princípios do Belo:

- Belo por si mesmo.
- Belo em relação a outra coisa.

Ao tratar da natureza do Belo, Santo Agostinho afirmará: "O belo consiste na unidade, na igualdade absoluta e na identidade absoluta". Essa definição, sem dúvida, revela a natureza perfeita de Deus, mas, às vezes, pode caber perfeitamente a outras coisas, como o círculo. O círculo, afirma Santo Agostinho, é

mais belo do que o quadrado, pois não há diferença entre lado e diagonal. Deste exemplo se percebe que a beleza, para ele, tem expressão matemática.

A matemática desempenha um papel fundamental na concepção estética do filósofo. E isso, certamente, é uma herança pitagórico-platônica. No seu escrito *Sobre a música,* Santo Agostinho expõe a ideia de que o número e a proporção numérica são objeto de um estado interno intelectual. A saber, **o número** pode estar na memória ou na imaginação, ele é a faculdade de julgar da percepção humana; **a proporção numérica** encontra-se no intelecto humano.

Conforme Agostinho, o homem compreende a proporção numérica, pois é composto por números, isto é, proporcional, e domina o talento do mesmo número. O número, conforme essa compreensão, é talento de compreensão e entendimento. Nesse sentido, o Belo seria a relação proporcional das partes. Ele é compreendido como belo à medida que alguém que está diante do objeto belo domina o talento do número, ou melhor, da faculdade de julgar proporções.

A concepção estética de inspiração matemática postula que o Belo é igualdade absoluta e identidade. Será que existe algo mais idêntico do que 1=1? Para responder, Santo Agostino rompe o juramento do silêncio apofático e responde: "Deus é uma igualdade e identidade absoluta. O terrestre é Belo na medida em que se assemelha a esta identidade absoluta".

Do referido aqui, não resta sombra de dúvida que, para Santo Agostinho, a proporção numérica é a essência da beleza.

A Estética de Agostinho aparece, sutilmente, até nos seus escritos sobre a moral, ao tratar do problema do mal. *Grosso*

modo, o filósofo justifica a existência do mal por via estética. Assim como a escuridão é ausência de luz (beleza); assim como o silêncio é ausência de som; assim como o negro é o fundamento natural (*grund*) sobre o qual se desvelam as belas obras de arte; assim como o silêncio é o intervalo necessário de uma palavra para outra, o que torna possível a fala sensata, assim o mal é o fundo inevitável, o componente negativo que completa e revela a perfeita criação divina.

8. BOÉCIO

A mais importante reflexão da concepção estética de Boécio é a respeito da Música. Ao tratar da Música, ele a divide em três tipos:

- **Música mundial**: consiste na harmonia que encontramos no céu, é o som produzido pelo movimento dos corpos celestes.
- **Música humana**: consiste na harmonia entre o espírito incorporal e a vida do corpo.
- **Música instrumental**: consiste no som produzido pelos instrumentos musicais.

A concepção teórica sobre a Música funde-se às ideias que vêm dos antigos, sobretudo de Pitágoras. Conforme este, nada se deve confiar aos sentidos, mas somente ao intelecto. Segundo essa fórmula, Boécio concebe a Música como uma espécie de ciência matemática das leis musicais. A esse respeito, Umberto Eco nota:

> O músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é freqüentemente apenas um escravo sem perícia e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria

> pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser chamado músico. Boécio parece quase felicitar Pitágoras por ter empreendido um estudo da música, prescindindo do juízo do ouvido (ECO, 1989, p. 47).

Sem dúvida alguma, a compreensão estética da Música é concebida, por Boécio, em termos matemáticos – da proporção e da medida. Essas leis da proporção que determinam a compreensão musical são inerentes ao homem e se encontram também na "harmonia do cosmo, tanto que micro e macrocosmo parecem ligados por um único nó, por um módulo ao mesmo tempo matemático e estético" (ECO, 1989, p. 48).

9. SANTO TOMÁS DE AQUINO

Com Santo Tomás começa, praticamente, o rompimento da teia de simbolismo e alegorismo medieval, concedendo ao mundo fenomenal um significado racional e literal. A esse respeito, Eco (1998, p. 14-16) afirma: "[...] as coisas singulares da realidade não têm mais necessidade de uma legitimação além-mundo, sobrenatural [...]". Devemos notar que Tomás não pretende despojar a arte poética da sua expressão preferida, a metáfora, mas antes de "reconhecer à poesia a condição da arte". Para tanto, o sentido literal a que Tomás se refere deve ser entendido como compreensão do sentido pretendido pelo autor. Veja, a seguir, o que Umberto Eco afirma sobre esse assunto:

> Quando lemos uma metáfora ou uma alegoria *in verbus*, nós, de fato, com base em normas retóricas bastante codificadas, a traduzimos facilmente e compreendemos o que o anunciador pretendia dizer, como se o significado metafórico fosse o sentido literal direto da expressão. Não há então esforço hermenêutico particular; a metáfora ou alegoria *in verbus* são compreendidas diretamente, assim como entendemos diretamente uma catacrese (ECO, 1989, p. 98).

A estética de Tomás rompe definitivamente com a ideia de uma identificação entre Belo e Bem. A sua teoria sobre o Belo é fundamentada na hierarquia dos sentidos e seus objetos. Tomás elabora uma classificação dos sentidos conforme o modo como eles compreendem os objetos. Assim, por exemplo, o tato possui o lugar mais baixo da hierarquia dos sentidos, pois percebe apenas a forma material. Paladar e audição compreendem a presença sensível por meio de mudança, pois, para sentir por meio do paladar ou audição, o objeto deve emitir, respectivamente, cheiro e som, ou seja, ocorre mudança no objeto. O paladar, por sua vez, entra em função na medida em que ocorre encontro entre o órgão sensível (língua) e o objeto sensível. Nesse encontro, nota-se de novo uma mudança material na língua do homem e no objeto percebido. Já a visão é o sentido que deixa o objeto sem alteração. Com efeito, realiza a ligação entre o objeto e a visão por meio da distância. Justamente por isso a visão, conforme entende Tomás, é o órgão superior da sensibilidade.

Fundamentado nessa hierarquia, Tomás elabora a sua definição de beleza, conforme a qual o Belo é objeto dos dois sentidos superiores – a visão e audição. Percebe-se que ele elabora a hierarquia dos sentidos pela maneira como eles consumam os objetos sensíveis.

Portanto, a beleza é determinada pela melodia e pela proporção; pela plenitude e perfeição; pela clareza da cor:

> A fruição estética não visa possuir a coisa, mas se exaure ao examiná-la, ao evidenciar suas características de proporção, integridade e clareza. Tanto que os sentidos que maximamente dizem respeito à percepção do belo são aqueles *maxime cognoscitivi*, como a visão e audição, e chamamos belas as imagens e os sons, não os sabores e odores (ECO, 1989, p. 111).

Justamente nesse sentido, Tomás afirma que o Belo é a forma; com efeito, o Belo é a causa formal e a organização interior do objeto. O Belo é objeto de contemplação sem a participação da vontade. A partir dessas reflexões, Tomás inaugura a nova visão, conforme a qual há uma diferença entre Belo e Bem. A forma do Belo é a visibilidade, ao passo que a forma do Bem é finalidade. Essa ideia claramente indica o rompimento da tradicional ideia de que o Belo é atributo de Deus, pois a concepção do Belo como harmonia e proporção sugere a ideia de composição, mas Deus não é composto.

Vamos traçar, agora, as diferenças entre Belo e Bem, como Tomás os entende.

Belo	Bem
Composto	Não composto
Objeto de contemplação	Objeto de esforço da vontade

A concepção estética de Tomás afirma que a beleza é justificada por ser compreendida pelos órgãos mais nobres da sensibilidade humana, a visão e a audição. Tomás desvincula a beleza como categoria que se atribui a Deus e a concebe como manifestação da *phisis*. Com essa ideia, ele se aproxima do sentido literal do termo "**Estética**" ("*aestesis*"), que é objeto do conhecimento sensível.

10. BOAVENTURA

As ideias estéticas de Boaventura tornam-se compreensíveis sob a perspectiva da metafísica da luz. Boaventura concebe a luz como a forma substancial dos corpos:

> A luz é a natureza comum que se encontra em todo corpo, celeste ou terrestre [...] A luz é a forma substancial dos corpos, que, quanto mais participam dela, mais possuem realmente e dignamente o ser (BOAVENTURA; DE BONI, 1983, *Sentencia libri de anima*, II, 12, 2, 1, 4).

Se a luz é a forma substancial de todos os corpos, será forçoso admitir que ela é o princípio determinante da beleza, uma forma da perfeição de Deus. Tais ideias, por sua vez, provocam as seguintes perguntas: é possível que Deus, como princípio da luz e, portanto, como princípio de toda beleza, seja objeto de deleite? Essa pergunta já fora colocada por Epicuro, mas seria admissível esse questionamento para um cristão? E ainda: poderia Deus ser objeto de um deleite intelectual? As respostas de Boaventura estão de acordo com a lógica cristã.

À primeira pergunta ele responde dizendo que Deus não poderia ser objeto de percepção e, portanto, Ele não teria sido objeto de deleite sensível, pois Ele é o maior e o infinito, o que, por sua vez, o impossibilita de ser compreendido como objeto da percepção sensível, porque os nossos órgãos sensíveis não poderiam compreendê-lo.

À segunda pergunta Boaventura também responde negativamente, pois o intelecto humano não é um órgão material; no entanto, ele pode ser elevado, com ajuda de Deus, e assim compreender o ser absoluto. Deus não impedirá o intelecto de elevar-se a Ele, devido à sua natureza espiritual – conclui Boaventura.

11. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) A ideia agostiniana do belo é inspirada:
   a) Pela Matemática.
   b) Pela Física.
   c) Pela arte.
   d) Pela Lógica.

2) Em que se fundamenta a teoria estética de Santo Tomás de Aquino? Assinale a alternativa correta.
   a) Ela se fundamenta de acordo com a hierarquia dos sentidos.
   b) Ela se fundamenta segundo a razão pura.
   c) Ela se fundamenta na imaginação pura.
   d) Ela se fundamenta a partir do juízo.

3) Segundo Santo Agostinho, o Belo consiste em:
   a) Unidade absoluta, identidade absoluta e homogeneidade absoluta.
   b) Unidade, igualdade absoluta e verdade.
   c) Unidade, igualdade absoluta e identidade absoluta.
   d) Unidade, igualdade absoluta e liberdade.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) a.
2) a.
3) c.

12. CONSIDERAÇÕES

Nesta unidade, foram apresentadas as principais problemáticas envolvidas na questão do Belo no período medieval. Além disso, você teve a oportunidade de se familiarizar com as propostas dos principais filósofos da época.

Nesse sentido, pôde analisar a compreensão da arte e do Belo nos períodos referidos da Idade Média, bem como avaliar os fatores responsáveis pela transição ocorrida na Estética da Antiguidade à Idade Média e, assim, compreender tal transição em termos de gênese do pensamento histórico-filosófico da arte.

Para que esses objetivos fossem alcançados, você tomou contato com as teorias de Santo Agostinho, Boécio, Santo Tomás de Aquino e São Boaventura.

Na próxima unidade, você irá estudar o período renascentista. Até lá!

13. E-REFERÊNCIA

Site consultado

MATTHEWS, G. B. *Santo Agostinho*: a vida e as idéias de um filósofo adiante de seu tempo. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Disponível em: <http://www.zahar.com.br/sites/default/files/arquivos/t1055.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2016.

14. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRICH, V. *Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BOAVENTURA, S.; DE BONI, L. A. (Org.). *Obras escolhidas*. Porto Alegre: EST/SULINA/UCS, 1983.

CLARK, K. *Civilisation.* London: British Broadcasting Corporation, 1969.

DIONÍSIO, PSEUDO-AREOPAGITA. *Dos nomes divinos*. São Paulo: Attar, 2004.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. 11. ed. São Paulo: Hicitec, 1999.

SÃO VÍTOR, H. *Didascálion* – da arte de ler. Petrópolis: Vozes, 2001. (Pensamento Humano).

SOURIAU, E. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

UNIDADE 4

RENASCIMENTO

1. OBJETIVOS

- Analisar a compreensão da arte e do Belo no Renascimento italiano.
- Conhecer a transição ocorrida na Estética da Idade Média ao Renascimento.
- Compreender tal transição em termos de gênese do pensamento histórico-filosófico da arte.

2. CONTEÚDOS

- Antropocentrismo.
- Pico della Mirandola.
- Marsilio Ficino.
- Giordano Bruno.
- Leonardo da Vinci.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) Você deve ter em mente que a hierarquia medieval estabelece a posição ontológica média do homem no

Universo. Seguindo esse raciocínio, o homem tem *status* ontológico rigorosamente determinado por Deus. Qualquer tentativa do homem de mudar de *status* foi vista como pecado.

2) É importante que você compreenda a razão pela qual podemos afirmar que o humanismo renascentista se inspira na célebre frase de Protágoras – o homem é "medida" a todas as coisas.
3) Aproveite a ampliação do seu conhecimento e leia as obras indicadas no tópico *Referências Bibliográficas*, a fim de obter uma real visão do período histórico do Renascimento.
4) Foi Petrarca quem, pela primeira vez, utilizou o termo "Renascimento", no sentido de retomada da eloquência latina.
5) Sabemos da ética que o eudemonismo traduz: o anseio humano de alcançar a felicidade. O eudemonismo é a primeira expressão ética que cabe tanto aos antigos, como também aos medievais.
6) Para conhecer um pouco mais sobre os autores renascentistas, indicamos algumas biografias a seguir. E, para saber mais a respeito acesse os *sites* indicados.

Giordano Bruno (1548-1600)

Monge dominicano, foi um dos mais importantes filósofos da Renascença. Ele acatou a tese de Copérnico (1473-1543) do heliocentrismo, mas refutou a permanência na crença das esferas limitantes. Em seu livro *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*, utilizou-se de cinco diálogos entre personagens imaginários, para argumentar contra o finitismo Aristotélico e defender a idéia de que o universo era infinito, contendo uma quantidade infinita de mundos. Um dos argumentos de Giordano Bruno contra a idéia de um limite para o Universo era: o que ocorre se alguém se posiciona na fronteira do Universo e estende o bra-

ço para "fora"? Mas o que levou Giordano Bruno às suas concepções não foi o conhecimento astronômico da época, nem a observação. Ele próprio afirmava:

> Não existe sentido que veja o infinito nem sentido a que se possa pedir essa tal conclusão, porque o infinito não pode ser objeto dos sentidos. Ao intelecto compete julgar e dar razão das coisas afastadas no tempo e no espaço (apud Weil, Pierre, 2005).

No entanto, ele defendeu a idéia de que um universo finito é incompatível com o poder de Deus, pois, se Deus pudesse criar um universo infinito, por que motivo não o faria? Só há duas respostas possíveis: ou porque não podia ou porque não queria. Mas um Deus que não pode criar um universo infinito não é Deus, pois não é onipotente. E um Deus que pode mas não cria um universo infinito é preguiçoso. Conclui, então, que o espaço é, necessariamente, infinito e preenchido por um Deus onipresente. Giordano Bruno foi queimado pela Inquisição, em 1600, pelas suas idéias (disponível em: <http://www.nilsonmachado.net/20060818.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2016).

Marsilio Ficino

A importância do pensamento de Marsilio Ficino para a produção e expansão culturais de sua época tornou-se evidente não apenas pelo volume alcançado, mas também e, principalmente, pela qualidade do conjunto de sua obra.

De origem italiana, Ficino representou intensamente a efervescência em que as letras e as artes mergulhavam, na medida em que os textos antigos eram reinterpretados pela cultura renascentista, influindo significativamente nos comportamentos ético e estético de sua época (disponível em: <http://www.filosofia.cchla.ufrn.br/dissertacoes/leila%20maria.pdf>. Acesso em: 19 set. 2011).

Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Cronologia da vida de Leonardo

1452 – Nasce, em 15 de abril, em Vinci, Lombardia.

1466 – Trabalha no ateliê de Verrocchio.

1472 – Primeiro painel, Palazzo della Dignora.

1478 – Trabalha para Ludovico Sforza, de Milão, como arquiteto e engenheiro.

1490 – Apresenta *Festa do Paraíso* para o casamento de Isabel de Aragão; projeta a catedral de Pávia.

1491 – Organiza o torneio para o casamento de Ludovico.

1493 – Expõe o Monumento a Francesco Sforza (cavalo).

1495 – Última Ceia e A Dama com o Arminho.

1498 – Forro da sala do Castelo Sforzesco, Milão.

1499 – Transfere-se para Florença.

1500 – Em Mântua, pinta Isabel d´Este.

1503 – Batalha de Angliari, Palazzo Vecchio, Florença.

1506 – Volta para Milão.

1507 – Pintor e engenheiro da corte de Luiz XII da França. Pinta a Gioconda, Bacco, Leda e São João.

1513 – Vai para Roma.1516 – Transfere-se para o Castelo de Cloux, próximo a Amboise, França.

1518 – Projeta os festejos do Batismo do Delfim e também do casamento de Lorenzo de Medici.

1519 – 25 de abril: dita seu testamento. Morre em Cloux, a 2 de maio. É sepultado no convento da Igreja de St. Florentin, em Amboise (disponível em: <http://www.ia.unesp.br/docentes/percival/Historia%20da%20Arte/leonardo_da%20_vinci.pdf>. Acesso em: 19 set. 2011).

4. INTRODUÇÃO

Na unidade anterior, apresentamos os referenciais teóricos para a compreensão de uma estética medieval, na qual o princípio do Belo é vinculado ao ser divino, ou seja, ao Deus cristão.

Nesta unidade, veremos quais são os expoentes e discussões que se contrapõem à visão dogmática dos séculos de 5 a 15.

Como se iniciou a discussão da transição da visão divina para a humana?

O rigor exagerado da época medieval gerou, como sua oposição natural, o Renascimento. O primeiro traço da cultura renascentista é o rompimento da hierarquia medieval, expressa

em graus divinos e terrestres. Isso ocorre por meio da aproximação gradativa entre homem e Deus.

No lugar das imagens de homens – sombras dos santos, desenhados nos ícones medievais –, aparecem homens bonitos e cheios de orgulho de seus corpos. Eles aparecem nas telas e nas estátuas como homens-deuses, que enunciam sua posição nova no universo. O homem assemelha-se a Deus – ele é criador e artista da sua própria vida. Ele pretende criar mundos, até corrigir as falhas da construção divina.

Rafael, por exemplo, costumava dizer que o artista deve apresentar, nas suas obras, não o mundo como foi criado (por Deus), mas como deveria ser criado. O homem é o que faz de si mesmo e não o que tinha herdado pelo sangue nobre (propriedade, *status*).

E é por isso que ser nobre deixa de ser tão importante – mais ainda, deixa de ser essencial. Justamente isso levou Dante Alighieri, que teve origem nobre, a se inscrever na sociedade dos farmacêuticos para ser eleito no conselho republicano de Florença. Para ser político, não basta só ter origem nobre ou *status*, mas capacidades e talentos. Mesmo a posse não dava privilégios a uns sobre outros.

Essa visão nova que rompe com a tradição medieval indica que o homem possui valor por si mesmo. Essa é a essência do Humanismo renascentista. Apesar de a teoria de **Copérnico** ter golpeado o orgulho humano, destituindo-o da posição central do universo, a nova visão reconquista nova posição central pelo humanismo, que inspira a ideia de que "o homem é a medida a todas as coisas".

Como é visto o homem dessa época?

O ser humano é tido como criador e denominador do mundo; tudo passa a ser avaliado por seu **caleidoscópio**. Ele se torna individualista.

Michelangelo irritava-se quando era chamado de escultor, pois, conforme ele, isso o associava à união dos escultores. Ele preferia ser chamado de artista livre ou maestro.

Esse culto à individualidade claramente transparece no diálogo. Diferente dos diálogos platônicos, o diálogo renascentista não levava, a qualquer custo, ao acordo. O seu propósito foi revelar os diferentes pontos de vista – não a verdade comum e objetiva, mas a polifonia das diversas vozes – como sendo o que iluminava a arte e o pensamento dessa época.

Temos que frisar que a apologia ao individual não está ligada à adoração de Deus e à sua perfeição absoluta, mas à visão do universal. O homem-sol, de Leonardo, está aberto a todas direções e estas confluem nele. Isso quer dizer que o individual é a passagem para o universal, para o absoluto. Em outras palavras, ele é a medida de todas as coisas, pois sabemos que o Renascimento se filia integralmente àquela frase famosa do humanismo grego enunciada por Protágoras.

Esta é a diferença abismal entre a tradição medieval e o Renascimento: enquanto a Inquisição perseguia a tendência individualista, que era frequentemente ligada à bruxaria e ao demonismo, no Renascimento, justamente esse demonismo se torna modelo de genialidade e criatividade. Ele suscitava os heróis e titãs.

Com esse espírito alterado em função da mudança no pensar da época, como podemos definir o conceito de Renascimento?

Renascimento, no sentido literal, significa ressurreição dos ideais greco-romanos de arte, moral, política e educação. No entanto, não podemos reduzir essa época gloriosa da História humana apenas a uma réplica do mundo antigo. O Renascimento é anúncio à época nova – época de descobertas científicas, geográficas e artísticas. Mas tudo isso começou quando a religião perdeu monopólio sobre a vida espiritual dos homens.

O homem novo exigia novo modo de vida, novos desafios e conquistas; gostava de se manifestar como antípoda do homem medieval. Antes de tudo, preocupava-se com a felicidade terrestre, tendia aos prazeres sensíveis, queria uma vida cheia e plena.

O homem, então, descobriu o mundo para si (em contraposição ao milênio anterior, que dedicava a sua vida a Deus), tornou-se criador, artista, titã, que almejava fama, glória, imortalidade. Assim, o mundo do Renascimento começou a girar, não ao redor da terra, nem ao redor do Sol – ele girava em volta do homem. O novo movimento da cultura e da Filosofia era antropocêntrico.

Qual a posição do homem do período renascentista?

O homem renascido não queria mais sofrer as consequências do pecado, como inspirava a religiosidade medieval. Ao contrário, queria viver e ser feliz na vida terrena, usufruindo dos frutos maravilhosos da existência.

O renascentista florentino **Giovanni Pico della Mirandola** foi um dos primeiros que, na sua obra ousada *Discurso sobre dignidade humana*, escrita em 1486, inspirou a liberdade do ser humano em relação à hierarquia medieval e lhe concedeu o direito

de escolha: levar o caminho digno do Criador ou esquivar-se das ondas do conformismo.

5. PANTEÍSMO EM VEZ DE CRIACIONISMO

A mudança da visão religiosa impõe a pergunta sobre o lugar e a função de Deus. Conforme a filosofia da renascença, Deus não pode ir a nenhum lugar, pois Ele está em tudo. Essa filosofia é distante do ateísmo, mas resolve o problema da relação Deus/mundo de modo semelhante ao panteísmo. A nova concepção filosófica criticava as representações medievais, conforme as quais se atribuíam a Deus traços humanos. Entre os renascentistas, era comum a concepção neoplatônica sobre a natureza do Criador.

Nicolau de Cusa afirmava que Deus é o Infinito Uno e essência oculta de tudo. O mundo surge – conforme o filósofo – em virtude de um processo de emanação do Uno, resultando, assim, na existência da diversidade do mundo.

> Deus, portanto, que é uno está no uno universal, mas o universo está contraidamente em todas as coisas. E assim poder-se-á compreender como Deus, que é unidade simplíssima existindo no uno universal, encontra-se, por conseguinte, por assim dizer, em todas as coisas, mediante o universo, e a pluralidade das coisas está em Deus mediante o uno universal (CUSA, 2002, p. 125).

Um século mais tarde, **Giordano Bruno** leva o panteísmo mais adiante, identificando-o ao naturalismo. Na cosmologia de Bruno, Deus e a natureza são uma e a mesma coisa.

Para Giordano Bruno, o universo infinito e o Uno coincidem; o universo tem mundos inumeráveis, ele mesmo é infinito e, portanto, será inútil procurar por seu Criador como sendo

transcendente da criatura; o infinito do universo decorre da ideia de que Deus e a natureza são a mesma coisa:

> A filosofia natural de Bruno não refere causas e princípios físicos à primeira causa e ao primeiro princípio que supõe uma outra fonte de conhecimento. Mas também não limita a filosofia natural à física. A impossibilidade para o intelecto de apreender e representar essa potência produtora infinita e absoluta gera o pensamento da transcendência, que para ele é um simples efeito do discurso. Não poderíamos ser mais do que físicos. Só podemos dar conta das coisas sobrenaturais na medida em que elas se refletem nas coisas naturais (CARVALHO, 2007, p. 210).

Desse modo, Bruno descreve um quadro perfeito das tensões renascentistas. A sua Filosofia une as conquistas da ciência renascentista: Astronomia de Copérnico, a Geografia do globo terrestre e a dialética de Nicolau de Cusa.

6. NATURALISMO

Durante os séculos 15 e 16, a visão naturalista predomina na consciência renascentista. Essa nova visão influencia em muito a compreensão estética do mundo. O pavor diante das forças naturais foi superado pela visão naturalista, que introduz a presença do homem na natureza. Ainda Dante Alighieri, na sua *Divina Comédia*, com olhar contemplativo, revela a poesia do natural. A paisagem permite aos artistas o prazer da reprodução das belezas naturais. O homem começa a valorizar sua naturalidade. Esse mundo foi da natureza – corporal, sensível e vital.

7. HUMANISMO

A Filosofia abandonou as trevas medievais sob a luz da natureza. Fora das portas das universidades escolásticas, o homem

apreendia um universalismo novo – o Humanismo. Este possuía um caráter mundano, livre e aberto. A ressurreição do homem levou os pensadores e os artistas do renascimento a descobrir nova medida para ele – o universalismo. O homem tornou-se divino, sem destituir Deus do trono.

A ideologia do Humanismo pregava a dignidade do homem perante ele mesmo, e isso foi suficiente para que ela fosse considerada oposta à religiosidade oficial. O Humanismo elegeu um culto à cultura greco-romana, com sua beleza e arte. A respeito, **Burckhardt** descreve o que ocorreu no dia 18 de abril de 1485, quando se espalhou o boato de que havia sido descoberto um cadáver, bem conservado e com divina beleza, de uma jovem romana da Antiguidade.

Curiosidade!

Segundo informações, enquanto pedreiros da Lombardia, na Itália, escavavam um templo antigo, descobriram um sarcófago de mármore sobre o qual estava escrito: "Júlia, filha de Cláudio". O sarcófago foi levado ao Palazzo dei Conservatori no Capitólio e aí começou a verdadeira adoração. As pessoas iam lá para vê-la; muitos, para desenhá-la, porque ela possuía divina beleza; a sua beleza não poderia ser descrita.

Essa história nos revela o fato de que o Renascimento enxergava, no corpo antigo, mais beleza do que em tudo que existia daquela época. Assim, o Renascimento elegeu como seu critério a Antiguidade.

O Humanismo opõe-se à Igreja e à sua estreita e dogmática visão para o mundo por meio de demonstração. O homem novo tinha interesses enciclopédicos e educação humanitária (*Studia Humanitatis*), incluindo Gramática, Retórica, Poesia, História e Ética. Dante Alighieri escreveu a *Divina Comédia*, mas também

Sobre língua italiana, *Monarquia, Banquete*... Francesco Petrarca, o primeiro humanista, ganha popularidade com seus poemas, tratados filosóficos e cartas, com base em sua atuação política e sua publicidade. Foi ele quem batizou a época.

8. ARTE COMO FILOSOFIA RENASCENTISTA

Qual a visão filosófica na visão renascentista?

A capacidade de filosofar sempre era vista como a faculdade de recriar o mundo em sua idealidade. Mas, na época medieval, essa função foi reprimida à força pela tradição teológica dominante. O papel da Filosofia de recriar e explicar o mundo, na época do Renascimento, foi atestado pela arte.

Os trabalhos filosóficos da época não se destacam com inovação e riqueza especulativa; reduzem-se, sobretudo, a mero trabalho bibliográfico: classificação e tradução de autores antigos. A grande novidade no Renascimento é a Filosofia apresentada pela arte. Os saberes tradicionais da Filosofia – a visão sinótica e arquitetônica, as relações axiológicas – foram plenamente apreendidos pela arte (Literatura, Pintura e Arquitetura).

Sem dúvida alguma, o mais completo sistema teórico-estético do Renascimento nos revela a escola florentina. Ela não era uma escola no sentido literal, com fins didáticos pedagógicos, e sim um clube de seminários teóricos que pretendia unir todos os apaixonados pelo Platonismo e Neoplatonismo. Seus fundadores foram Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola. Vamos conhecer um pouco mais desses pensadores?

9. MARSILIO FICINO

Qual o papel exercido por Ficino na Estética do Renascimento?

Ao tratar da natureza do Belo, Marsilio Ficino retoma a estrutura ontológica do Neoplatonismo, conforme veremos a seguir:

1) Bem (Uno).
2) A inteligência.
3) Alma do mundo.
4) Mundo sensível.
5) Matéria.

No centro da criação, é situado o Bem, do qual partem raios luminosos que trazem a natureza do Belo. Nesse caso, o Belo é visto como aspecto funcional do Bem. Devemos, porém, notar que o Bem é diferenciado do Belo. Segundo Teixeira (2009, p. 12-13):

> O universo de Ficino não é estático: encontra-se em constante movimento, sendo uma espécie de "*divinum animal*", onde uma "corrente contínua de energia sobrenatural espalha-se de cima para baixo e regressa de baixo para cima, formando assim um *circuitus spiritualis*". Deus, o centro de tudo, confunde-se com o próprio Bem; já a Beleza, nas palavras de Ficino, "é o raio de Deus, infuso nos quatro círculos que giram em torno de Deus".

O Bem é incognoscível, ao passo que o Belo se conhece sensivelmente, ele pode ser conhecido e analisado, pode ser contemplado.

Essa visão não lembra a teoria das ideias de Platão? Reflita sobre isso e verifique se essa informação é pertinente.

10. PICO DELLA MIRANDOLA

Qual a concepção proposta por Pico della Mirandola?

Pico concebe a mesma estrutura do ser que diferencia o Bem do Belo. O filósofo chega à conclusão de que o Bem é o gênero, ao passo que o Belo é a espécie. Partindo do diálogo *Banquete* de Platão, Pico interroga se o desconhecido pode ser desejado – interrogação que revela a relação entre conhecimento e desejo:

CONHECIMENTO	DESEJO
1. – sensível – animal	impulso – instinto
2. – racional – homem	escolha – livre arbítrio
3. – intelectual – anjos	vontade – razão supraterrestre

Do esquema que Pico estabelece, torna-se claro que o Belo é uma contemplação racional e de livre escolha, pois o homem está livre tanto da inferior sensibilidade animal, como também da vontade superior.

Não será descabido afirmarmos que a Estética proposta pela escola florentina se assemelha em muito à Estética platônica, enquanto concebe que, na contemplação racional, se revela a natureza do Belo, ou seja, a ideia entendida como modelo.

11. LEONARDO DA VINCI

No seu *Tratado sobre a arte*, Leonardo identifica a Filosofia com a arte: "A arte é Filosofia" – diz o gênio com uma voz que não admite objeções: "[...] a arte significa filosofia da natureza". O artista é como o demiurgo.

As obras de arte são obras da natureza. A pintura, conforme Leonardo, é a única reprodutora de todas as criações visíveis da natureza. O gênio concebe a pintura como sendo ciência e filha legítima da natureza, pois é suscitada pela natureza. Leonardo afirma: "A pintura [...] é superior a qualquer outra atividade, pois ela contém todas as formas – existentes e não existentes da natureza".

Nesse sentido, a pintura é não só a fonte de todas as artes e artesanatos, mas a fonte de todas as ciências. O artista-criador necessita das ciências para as suas obras, a fim de apresentar verdadeiramente o mundo. Esse é o motivo que leva Leonardo à compreensão universalista de modo enciclopédico. Ele necessita de Mecânica, Matemática, Ótica, Arquitetura, Cosmologia, Astronomia, Anatomia, Biologia, Química, Fisiologia etc.

Diferentemente de Deus, que faz o mundo pelo verbo, Leonardo, para o mesmo propósito, utiliza-se das ciências e das tecnologias. Por isso, esse novo universalismo não é supraterrestre, mas enciclopédico, geral e natural. Leonardo não faz o mundo por imagem e semelhança divina, mas descreve o mundo por imagens vivas, que dão vida ao mundo, visto que, segundo ele, a vida humana é breve, e os gênios, mortais. O mundo de Leonardo não foi acabado, mas, onde ele tivera tempo de inspirar vida – este mundo é perfeito –, podemos dizer que Monalisa (Figura

1) é viva, apesar de aquilo que fica "atrás" dela e ao "redor" dela fosse, como se de propósito, inacabado.

Figura 1 *Monalisa ou Gioconda de Leonardo da Vinci*.

No seu *Tratado sobre a arte*, Leonardo esboça sua própria classificação das artes, norteando-se pelos sentidos que as apreendem. À visão cabe a pintura e escultura; à audição, música e poesia. Devemos ressaltar que a classificação de Leonardo é guiada pelo princípio da harmonia e não da proporção. Conforme tal critério, a pintura e a escultura são artes superiores, pois possuem mais harmonia. Elas são artes das três dimensões.

A teoria filosófica renascentista depositada na arte é contemplativa. A visão sinótica do artista da Renascença revela as categorias nas quais se alcança a verdade do mundo. Leonardo aponta dez categorias da arte:

1) Luz.
2) Escuridão.
3) Cor.
4) Corpo.
5) Figura.
6) Lugar.
7) Distância.
8) Proximidade.
9) Movimento.
10) Repouso.

Por meio delas, o artista, como *Homo Universale*, chega à perfeição na descrição do mundo, de todo o mundo natural "da terra ao céu". O homem está no centro do universo como filósofo. Quando o artista vira *Homo Universale*, a arte vira Filosofia.

Homem – a medida de todas as coisas

Sem sombra de dúvida, a época do Renascimento começa em Florença. Kenneth Clark (1969, p. 111, tradução nossa) descreve esse começo da seguinte forma:

> Os homens que transformam Florença na cidade mais rica da Europa – banqueiros, comerciantes de lã – moram em residências escuras, casas fortalezas, bastante fortes para agüentar rebeliões populares e partidárias. Essas casas não anunciam em nada aquele momento extraordinário da história da civilização, chamado Renascença. O que aconteceu? A resposta encontra-

mos na frase do filósofo grego Protágoras: "O homem é medida a todas as coisas".

Essa ênfase e retomada do humanismo grego faz com que Leonardo Bruni comparasse a sua república (Florença) com a Atenas da época de Péricles. Quando Bruni faz essa comparação, ele já teria lido Tucídides.

Os primeiros 30 anos do século 15 em Florença são marcados pela busca e retomada do conhecimento oriundo da Antiguidade. Descobrem-se textos antigos, traduzem-se do grego para o latim. Começa um estudo profundo do mundo greco-romano e uma tentativa de ressurreição desses valores. No entanto, a influência exercida pelos antigos, na esfera da arte, não é muito grande. A arquitetura da Capela Pazzi, por exemplo, não é, de modo algum, antiga. Ela, em comparação com os templos antigos, é demasiado pequena. Essa arquitetura não quer inspirar medo e desprezo ao homem, com sua grandeza, assim como o fazem todas as arquiteturas destinadas a louvar a onipotência divina (estilo românico e gótico, por exemplo); ao contrário, tudo está em conformidade com o tamanho e as necessidades humanas. Essa arquitetura inspira a grandeza do homem.

O herói como artista

Na sua análise sobre a cultura renascentista, Kenneth Clark (1969, p. 141, tradução nossa) escreve: "O Renascimento por volta de 1500 já não é o mundo dos homens livres, dos homens ativos e realistas, mas é o mundo dos titãs e heróis".

Essa mudança ocorre graças ao virtuoso Papa Julius II, que trouxe a Roma os três grandes gênios – Bramantes, Michelangelo e Rafael. Essa personalidade extraordinária concebe algo

tão grandioso e fantástico que não se compara a nada. Resolve destruir a velha basílica São Pedro – uma das maiores e mais velhas igrejas do mundo ocidental – e, sem dúvida, a mais adorada. No lugar dela, ele almeja edificar um novo templo inspirado nos dois ideais renascentistas – as formas perfeitas do quadrado e do círculo, embora o novo templo devesse assumir estilo e tamanho que ultrapassasse as ruínas da Antiguidade. Apesar de o Papa Julius II não ter presenciado a obra grandiosa em sua forma acabada (ela seria terminada um século depois), não resta dúvida quanto à personalidade extraordinária desse sacerdote, que marcou profundamente a época.

Um dos responsáveis pela realização desse projeto sobre-humano foi Michelangelo – o homem que assimila, em uma nova versão, a arte antiga, atribuindo a ela mais força, vitalidade e profundeza. Esse gênio que se serve, para suas obras, do modelo greco-romano, anuncia uma fase inédita e desconhecida até então no mundo antigo.

Com seu Davi (Figura 2), Michelangelo desenha a presença do homem-titã. À primeira vista, a obra se parece muito com o modelo antigo, mas, justamente na parte superior (cabeça de Davi), notamos um traço que revela a força espiritual que o mundo antigo jamais conhecera – o heroísmo humano, inimigo de todo eudemonismo antigo e medieval; a força de continuar apesar de tudo; a decisão demoníaca de enfrentar sem trégua as forças cegas do destino. Pela primeira vez, nas obras de Michelangelo, manifestamente, aparece o corpo humano, que fora objeto de vergonha e desprezo na época medieval, revelando a energia vital e perfeição absoluta do divino.

Figura 2 *Davi de Michelangelo*.

As obras do gênio florentino, sem dúvida alguma, nos revelam uma Filosofia em imagens. Basta apenas contemplar a sua obra *A Criação*, realizada na Capela Sistina, para nos sentirmos perplexos diante do ideal e da clareza que Michelangelo nos oferece.

A obra é composta por séries de imagens, que representam sucessivamente os episódios do primeiro livro da Bíblia – a criação. Das referidas imagens percebe-se o que mais interessava Miguelangelo: o espírito. As imagens dos afrescos começam

com a criação e terminam com a embriaguês de Noé. Mas Michelangelo nos obriga a observá-las ao inverso – e elas realmente são desenhadas ao inverso. Ao entrar na Capela, acima está Noé. O que plenamente predomina nessa imagem é o corpo. No lado oposto, acima do altar, está o Criador, que divide a luz da escuridão. Entre esses dois episódios está inserida a imagem central – a criação do homem. Esta é uma daquelas raras obras que, simultaneamente, são demasiado profundas e plenamente compreensíveis.

O significado da obra é claro e se impõe à primeira vista. O homem, com seu corpo belo, está deitado na terra, em pose semelhante à daqueles deuses antigos do vinho e fertilidade, do tipo dionisíaco, que foram ligados à terra e não queriam abandoná-la. O homem estende a mão para cima (Figura 3), e ela quase toca a mão do Criador, é como se entre elas passasse um relâmpago (Figura 4). Desse corpo maravilhoso é que Deus vai esculpir a alma humana. Tudo passa como se os afrescos da Capela Cistina fossem um poema da força criativa, que Michelangelo queria inspirar. O homem é semelhante a Deus no seu poder de criar.

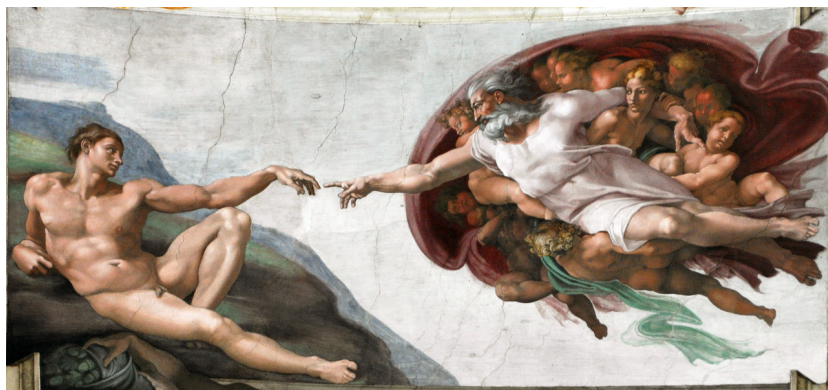



Figura 3 *A criação de Adão*.

Figura 4 *Detalhe de A criação de Adão*.

12. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) Conforme Pico della Mirandola, o Belo revela-se na:
   a) Contemplação estética e na imaginação.
   b) Contemplação racional e na contemplação estética.
   c) Contemplação sensível e na livre escolha.
   d) Contemplação racional e na livre escolha.

2) A pintura, segundo Leonardo da Vinci, é:
   a) Reprodutora de todas as formas visíveis e não visíveis da natureza e, por isso, superior a qualquer outra atividade; a pintura é a fonte de todas as ciências.
   b) Reprodutora das formas da natureza e, como tal, é mero gênero artístico.
   c) Reprodutora da realidade visível, a partir da imaginação.
   d) Nenhuma das alternativas está correta.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) d.
2) a.

13. CONSIDERAÇÕES

Nesta unidade, você pôde conhecer as principais mudanças na visão estética durante o período renascentista. Foi proposta uma análise compreensiva da arte e do Belo no período do Renascimento italiano. Para isso, você teve de compreender a transição ocorrida na Estética da Idade Média ao Renascimento, além de aprender as principais implicações dessa transição em termos de gênese do pensamento histórico-filosófico da arte.

Nesse sentido, seu estudo foi orientado pelo pensamento antropocêntrico e os principais autores estudados foram: Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Giordano Bruno e Leonardo da Vinci.

Esperamos que tenha alcançado os objetivos propostos para esta unidade! Eles são fundamentais para que você possa compreender as outras unidades desta obra.

14. E-REFERÊNCIAS

Lista de figuras

Figura 1 *Monalisa ou Gioconda de Leonardo da Vinci*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa>. Acesso em: 5 maio 2016.

Figura 2 *Davi de Michelângelo*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo)>. Acesso em: 6 maio 2016.

Figura 3 *A criação de Adão*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cria%C3%A7%C3%A3o_de_Ad%C3%A3o>. Acesso em: 6 maio 2016.

Figura 4 *Detalhe de A criação de Adão*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.149/5172>. Acesso em: 6 maio 2016.

***Site* pesquisado**

TEIXEIRA, F. C. Representações do Belo no *Quatrocento* florentino: Leon Battista Alberti e Marsílio Ficino. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, São Paulo, n. 6, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_6_FelipeCharbel.pdf>. Acesso em: 5 maio 2016.

15. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRICH, V. C. *Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BURCKHARDT, J. *A cultura do renascimento na Itália.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARVALHO, J. D. Giordano Bruno: o uno e o múltiplo. *Princípios*, Natal, v. 14, n. 22, p. 205-2019, jul./dez. 2007.

CLARK, K. *Civilisation.* London: British Broadcasting Corporation, 1969.

CUSA, N. *A douta ignorância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ECO, U. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

SOURIAU, E. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

UNIDADE 5

ESTÉTICA CLÁSSICA ALEMÃ

1. OBJETIVOS

- Compreender os principais temas da Estética clássica alemã.
- Conhecer os principais representantes da Estética alemã.
- Analisar a relação arte-natureza no contexto do pensamento alemão.
- Conhecer os principais problemas da Estética alemã.

2. CONTEÚDOS

- Alexander Baumgarten.
- Winckelmann.
- Kant.
- Goethe.
- Schelling.
- Hegel.
- A Estética e o problema do trágico.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) É importante que você reserve um tempo para ler os textos, refletir atentamente sobre os conceitos apresentados, participar das interatividades e executar as atividades propostas.
2) Compartilhe suas ideias com seus colegas de curso e aproveite para enriquecer seus conhecimentos com base em diferentes pontos de vista.
3) Aproveite as ferramentas da Sala de Aula Virtual. Elas foram criadas para que você tenha o melhor aproveitamento possível. Interaja!
4) Desperte e cultive sua conduta de pesquisador. Procure ler não apenas os textos indicados, mas também artigos de revistas especializadas e jornais; visite *sites* que tratem do assunto e anote suas descobertas.
5) Para a construção do seu conhecimento sobre a Estética, é importante que os conceitos e exemplos sejam analisados e compreendidos, com a finalidade de melhorar o entendimento do texto apresentado. Não deixe dúvidas para trás, elas o impedirão de caminhar com sucesso!
6) Tenha sempre em mente que, no começo do século 19, entrou em cena um novo fator, que mais tarde deveria representar seu papel: o Romantismo. Trata-se de um movimento complexo e difícil de definir. Podemos, todavia, dizer, sem demasiado simplificar as coisas, que sua característica essencial consiste numa exaltação da

vida e do espírito, a qual se explica por uma reação vigorosa contra as doutrinas mecanicistas. Kant propusera-se a eliminar as consequências de tais doutrinas pelas vias racionais. Restava, todavia, outro caminho a seguir: renunciar à razão. Compreende-se que poetas e outras personalidades de gênio, enfastiados pela secura da descrição científica do mundo, tenham se erguido contra a ciência racional e lhe tenham oposto o sentimento, a vida, a religião e outras coisas idênticas, com a afirmação de existirem outras vias de acesso à realidade, que não só as preconizadas pela ciência.

7) Contudo, o Romantismo não é necessariamente irracionalista; não faltam sequer ocasiões em que ele se arvora em defensor acérrimo da razão. Nunca, porém, deixa de dar a devida ênfase a tudo quanto seja movimento, vida e evolução. As filosofias dos séculos 17 e 18 haviam propugnado, sem exceção, uma concepção estática do mundo. Para o mecanicismo, a máquina do mundo é uma estrutura grandiosa estabelecida de uma vez para sempre, engrenagem monumental na qual nada se perde e nada de novo se produz. O Romantismo concentrou, com toda energia, seus ataques contra semelhante imagem do mundo, e esse protesto lhe granjeou o haver exercido influência muito profunda no transcurso do século 19 (BOCHENSKI, s.d.).

4. INTRODUÇÃO

Na Unidade 4, você estudou a Estética renascentista e alguns dos seus principais representantes, como Leonardo da Vinci.

Nesta unidade, você conhecerá a Estética alemã e seus maiores expoentes.

Vamos lá?

5. ALEXANDER BAUMGARTEN

Pela primeira vez, o filosofo alemão Alexander Baumgarten utiliza o termo "**Estética**" para designar aquela ciência que se ocupa com o conhecimento sensível e, como tal, é sinônimo do estudo sobre a arte e o Belo.

Alexander Baumgarten é fundador, se não de uma nova ciência, pelo menos de uma ciência pensada de uma nova maneira. É justamente nesse esforço que consiste o mérito do filósofo alemão.

Baumgarten é aluno de Christian Wolff – o sistematizador da Filosofia leibniziana. A Leibniz, de fato, Baumgarten deve a mais importante das suas ideias filosóficas, a saber, a divisão triádica das faculdades da alma: razão, vontade, sentidos.

Ao procurar determinar os objetos dessas faculdades, Baumgarten depara-se com uma anomalia: enquanto as primeiras duas faculdades da alma (razão e vontade) têm suas próprias disciplinas filosóficas (Lógica – razão; Ética – vontade) a terceira faculdade que diz respeito aos sentidos não possui sua própria área investigativa.

Dessa maneira, Baumgarten introduz aquela ciência que deve fazer dos sentidos objeto da sua investigação. Segundo essas reflexões, o filósofo sente-se obrigado a preencher essa lacuna da Filosofia, construir e descrever essa nova área do conhecimento que fora desprezada pela tradição. Assim, pen-

sa Baumgarten, a matéria filosófica seria plenamente descrita como ciência das três principais faculdades. Essa empresa o levou a introduzir o próprio nome da ciência que se ocupará com os sentidos. Ele a chama de **Estética**, que literalmente traduz o termo grego "sensível".

Estética: ciência para o conhecimento sensível

A Estética, na concepção de Baumgarten, é considerada como **Gnosiologia inferior**. Ela é inferior porque as suas imagens são confusas em comparação com a **Gnosiologia superior** (Lógica), que compreende seus objetos clara e distintamente.

No entanto, o conhecimento sensível pode alcançar a perfeição no sentido de concordância com seu objeto, sentido e expressão. A perfeição é finalidade do conhecimento sensível e justamente essa perfeição é a beleza.

Estética: ciência do Belo e da Arte

As reflexões de Baumgarten sobre Estética chegam à conclusão de que o conhecimento sensível se realiza na contemplação da beleza e se efetua plenamente na criação de obras de arte.

Lembremos que a finalidade estética é a perfeição do conhecimento sensível, isto é, a beleza. Ao mesmo tempo, o homem tende a evitar a falta de perfeição – o feio.

Como herdeiro do Racionalismo (escola de Leibniz), o filósofo vincula a beleza, antes de tudo, ao conhecimento e só depois ao mundo dos entes.

A beleza das coisas não se deve separar da beleza do conhecimento, mas isso não quer dizer que a beleza das coisas esteja necessariamente ligada à beleza do conhecimento.

O caráter determinante da beleza do conhecimento, conforme entende o filósofo, é percebido a partir da observação do simples fato de que as coisas feias podem ser pensadas como belas por si mesmas e, ao contrário, as coisas belas podem ser pensadas como feias. Com essas ideias, o filósofo estabelece a discussão sobre a diferença entre a coisa bela e a bela imagem da coisa.

Sua ideia, em última análise, quer dizer que a perfeição deve ser entendida como unidade da diversidade da natureza e que o conhecimento sensível é uma faculdade de julgar que tem como finalidade, antes de qualquer coisa, a compreensão da perfeição natural. Nesse caso, a beleza nada mais é do que a perfeição do conhecimento sensível. Portanto, o resultado final do conhecimento estético é o prazer, que é o traço fundamental da perfeição do conhecimento sensível.

O pensamento belo, por sua vez, pode originar e suscitar imagens perfeitas na criação artística. Justamente por isso, a Estética é ciência não só para o pensamento belo, mas também para a criação bela; não só para beleza, mas para a arte também.

A Estética, assim como a entende Baumgarten, justifica-se no Belo e na arte, que se encontra (se não plenamente, ao menos num grau significativo) no sensível, na imaginação, na fantasia, na inspiração, no talento, no gênio.

O ponto de partida de Baumgarten é a bem conhecida ideia de Aristóteles de que a arte dá verdade por probabilidade:

> Uma verdade estética chamada probabilidade *a priori* – aquele grau de verdade, que, mesmo que não apresente uma verdade segura, não apresenta também nada de falso (BAUMGARTEN, 1993, p. 483).

Segundo Baumgarten, a verdade na arte é estética; isso significa que ela pressupõe unidade que pode ser compreendida sensivelmente.

Temos que frisar que a verdade, na atividade estética, na arte, revela um traço específico: ela não é uma verdade geral, objetiva, universal, mas concreta e singular: "Eis uma das razões pela qual o esteta, na medida do possível, tende ao cumprimento da verdade, preferir, na medida do possível, as verdades mais determinadas, menos abstratas..." (BAUMGARTEN, 1993, p. 440).

Baumgarten é um dos primeiros que introduzem o problema da relação entre o geral e o individual no campo da Estética, e o resultado deu ensejo ao papel do individual no mundo da arte.

6. WINCKELMANN

Diferentemente da Estética baumgarteniana, que permanece no leito do racionalismo leibniziano, a Estética de Winckelmann tem como seu ponto de partida a arte – a real arte antiga – tal como ela se desvela diante do seu contemplador contemporâneo do século 18.

O Belo

Winckelmann compreende o Belo não somente como a categoria fundamental da Estética (assim como foi tido por Baumgarten), mas como princípio artístico, como decifração da

sua essência e explicação da sua extemporaneidade, assim como se manifesta na arte grega.

A beleza e a arte grega, para o filósofo, são intimamente ligadas. Ele não consegue explicar a arte grega sem utilizar o critério do belo, nem explicar o belo sem ter em mente a arte grega. Os conhecedores da arte encontram nas obras dos gregos:

> [...] não só a mais bela natureza, mas algo mais do que natureza, a saber, uma beleza ideal, que, como nos ensina um antigo interpretador de Platão, se cria de imagens, superadas somente pela razão (WINCKELMAN, 1969, p. 3, tradução nossa).

Mas, qual é essa noção de beleza que inspirava a arte grega? Para responder essa questão, Winckelmann volta-se da arte para a Filosofia e descobre que o modelo platônico coincide perfeitamente com a noção da beleza absoluta:

> A beleza superior está em Deus e a noção de beleza humana se torna mais superior, na medida em que se aproxima à ideia do soberano que se diferencia da matéria, pela noção de unidade e indivisibilidade (WINCKELMANN, 1969, p. 143, tradução nossa).

Ao descrever e definir a beleza, o filósofo se depara com uma dificuldade sem solução que tange a própria linguagem e a sua incapacidade de descrevê-la: "Para a beleza é mais fácil dizer o que ela não é". A beleza é um dos maiores enigmas da natureza – o conceito é incapaz de descrevê-la e, apesar de todo mundo estar sujeito ao seu afeto, ela ainda se associa às verdades não descobertas.

Ao analisar detalhadamente todos os traços da estatuária grega, Winckelmann chega à conclusão de que a noção da beleza se abstrai das formas do corpo humano, da antropometria dos homens. As proporções na arte imitam as proporções do corpo

humano, a beleza está presente em cada idade, mas a da juventude é superior.

A descrição de uma estátua significa explicar a que se deve a sua beleza; comparar duas estátuas é possível em relação de algo presente em ambas – a beleza. Dessa forma, a beleza torna-se, para Winckelmann, medida e critério de comparação e avaliação.

Ideal

As reflexões de Winckelmann sobre o Belo aprofundam-se na sua teoria sobre o ideal. O ideal, nesses termos, se pensa como ideal de beleza.

O ideal é diferente do natural. A arte começa como imitação da natureza, mas pouco a pouco se distancia dela, criando sua própria natureza. A noção de ideal implica a ideia de beleza suprema. O ideal, portanto, desvia do natural na direção da beleza correspondente à razão. O ideal não é irrealizável, mas o melhor realizado. Esse critério de suprema beleza foi alcançado na arte grega. O princípio da imitação da natureza é interpretado pelo filósofo conforme o entendimento platônico-racionalista:

> A imitação do belo na natureza ou é destinada a um único objeto, ou tende, através da observação, a unir muitos objetos individuais e representá-los num todo. Isso chamamos de ideal. O primeiro modo significa criação de uma cópia ou retrato – este é o cominho das formas holandesas. O segundo – o caminho da beleza universal e das imagens ideais – justamente esse foi o caminho elegido pelos gregos (WINCKELMANN, 1969, p. 11, tradução nossa).

A arte grega alcança essa perfeição estética revelando a beleza suprema, que surge como união e reflexão sobre a beleza

individual vinda da natureza. Dessa forma, a beleza na arte alcança maior grau de perfeição do que a da natureza.

Segundo o filósofo, a imagem ideal pode ser realizada somente por meio da razão. Justamente os artistas gregos conseguem realizar o casamento entre a arte e a razão: "Grécia tinha homens ao mesmo tempo artistas e sábios [...] A sabedoria apoiava a arte e atribuía a ela vida [...]" (WINCKELMANN, 1969, p. 18, tradução nossa).

Conforme o filósofo entende, a razão é não só arquétipo da arte e criador da beleza ideal, mas também força inspiradora, sem a qual a verdadeira arte seria impensável: "O pincel que o artista utiliza deve mergulhar na razão" (WINCKELMANN, 1969, p. 37, tradução nossa).

O racionalismo artístico de Winckelmann prefere os traços e as imagens que são mais ligadas à razão, do que a cor que provoca os sentidos. A cor, no entendimento do filósofo, contribui para a beleza, mas ela não é beleza. Em todas as figuras, o artista grego perseguia a perfeição. A cor é caos, sentido. Em contrapartida, a imagem é organização, ordem, razão – esse é o aspecto racionalista da Estética de Winckelmann.

A seguir, você terá a oportunidade de enriquecer seus conhecimentos sobre a Estética, na perspectiva de um dos principais filósofos do Ocidente, que sem dúvida muito contribuiu para o aprofundamento das questões estéticas contemporâneas – Immanuel Kant. Vamos lá?

7. KANT

Para melhor compreensão das ideias estéticas de Kant, temos que sublinhar que o termo "Estética", nas obras do filósofo alemão, não tem significado único.

Na *Crítica da Razão Pura*, o termo "Estética" designa o objeto de estudo das formas *a priori* da sensibilidade (espaço e tempo). Nessa obra, a Estética é concebida como a ciência sobre o conhecimento sensível, semelhante à de Baumgarten. Já na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant fala de crítica da faculdade estética de julgar – estética porque define as coisas como belas.

O filósofo desperta seu interesse sobre Estética por volta de 1764, quando aparece seu escrito *Observações sobre os sentidos do belo e grandioso*. Nessa obra, ocupa-se com a análise da diferença entre belo e sublime.

Tanto o sentimento de belo, como também o de sublime são aprazíveis, mas de modos diversos. O sublime inspira medo; a beleza, alegria. As ações sublimes inspiram respeito; o belo, amor.

O sublime perturba, o belo atrai. O sentimento de sublime pode ser provocado pela visão panorâmica de uma montanha coberta de neve que se ergue acima das nuvens, por exemplo, ou pela visão de uma tempestade; ao sentimento de belo, por sua vez, correspondem os campos cobertos de flores, os vales cortados pelos riachos, a descrição do paraíso. A noite é grandiosa; o dia, belo.

O sublime sempre tem de ser grande, enorme, ao passo que o belo pode ser pequeno. A amizade é sublime, o amor entre os sexos é belo; a tragédia é sublime, a comédia, bela; a razão é sublime, a esperteza, bela; a velhice é sublime, a juventude, bela.

Temos de observar que, pelas determinações de cunho estético, pouco a pouco Kant passa a uma aberta moral iluminista, chegando ao ponto, principalmente no final do escrito, de amputar os sentimentos de belo e sublime do campo da Estética, introduzindo-os no campo da Ética. Conforme essa mudança, o sublime será a verdadeira virtude e o belo, a gentileza, por meio das quais nos tornamos agradáveis e simpáticos para os outros.

Sistema da Filosofia

A Estética de Kant surge como resultado da necessidade do seu sistema filosófico. Ela possui todos os traços peculiares da sua Filosofia. No sistema crítico kantiano, a ligação entre a teoria do conhecimento e a Estética é muito estreita. Com efeito, a faculdade estética de julgar é possível por meio de princípios *a priori*.

O sistema kantiano baseia-se em três faculdades fundamentais, que, *grosso modo*, determinam sua doutrina. São elas:

- **Faculdade cognitiva**: juízo.
- **Sentimento de prazer e desprazer**: faculdade de julgar estética.
- **Faculdade de desejar**: razão.

O sistema só será possível se, entre essas três faculdades, encontrar-se algo em comum. Esse traço comum entre elas se preenche pelo princípio apriorístico, que é posto na raiz de cada uma.

Sendo assim, o princípio *a priori* do juízo é a **legislação**; o princípio *a priori* da razão é o **fim supremo**. Partindo dessas reflexões, Kant admite que o princípio *a priori* da faculdade de julgar seria a finalidade. Nesse sentido, podemos esboçar o seguinte quadro:

Quadro 1 Faculdades do espírito.

TODAS AS FACULDADES DO ESPÍRITO	FACULDADES COGNITIVAS	PRINCÍPIOS *A PRIORI*	APLICAÇÃO
Faculdade cognitiva	Entendimento	Legislação (regularidade)	Natureza
Sentimento de prazer e desprazer	Faculdade de julgar estética	Finalidade (produzir finalidade)	Arte
Faculdade de desejar	Razão	Fim último	Liberdade

Observando o quadro anterior, você pode notar que a *Crítica da Razão Pura* determina ação legislativa do juízo por meio do seu princípio *a priori* – a legislação (regularidade); a *Crítica da Razão Prática* determina a ação legislativa à base do seu princípio *a priori* – fim último; a *Crítica do Juízo* determina a ação legislativa do gosto à base do seu princípio *a priori* – finalidade (produzir finalidade).

Segundo Kant, as três faculdades cognitivas têm caráter legislativo e constitutivo – graças aos seus princípios *a priori*, prescrevem leis sobre as áreas da sua aplicação, ou seja, a natureza, a ação prática e o gosto.

A legislação, em termos de natureza, realiza-se por meio do entendimento, ela é teórica. A legislação, em termos de liberdade, realiza-se pela razão – ela é puramente prática.

No entanto, entre elas se abre um verdadeiro abismo e, portanto, entre a natureza e a liberdade não existe nenhuma ponte de ligação, no sentido de que a noção de liberdade não determina em nada o conhecimento teórico da natureza, e a noção de natureza nada determina sobre as leis práticas da liberdade. Justamente aqui se torna compreensível o papel da faculdade de

julgamento estético, que deve lançar uma ponte entre as duas críticas.

Visto que somente o entendimento fornece leis à faculdade cognitiva do conhecimento teórico relacionado à natureza, e, por sua vez, somente a razão fornece leis *a priori* da faculdade de desejo conforme a noção de liberdade, Kant introduz entre elas a faculdade de julgar. Assim, torna-se claro que a faculdade de julgar estética deve vincular e tornar compreensível a problemática das primeiras duas críticas.

Finalidade estética

A faculdade de julgar é independente, autônoma; *a priori*, seu papel consiste em vincular as duas outras faculdades cognitivas. Mas, o que realmente é a faculdade de julgar? Na *Crítica do Juízo*, Kant (1914, p. 135, tradução nossa) elabora uma ampla explicação sobre o termo:

> Se o particular se atribui ao geral, então a faculdade de julgar é determinante, mas se é dado só o particular, que deve ser conduzido ao geral, então essa faculdade de julgar chamamos de reflexiva.

Para compreender a finalidade que o juízo reflexivo estético produz, pensemos no seguinte exemplo:

A obra de arte nos revela vários elementos (particularidades), às vezes sem nenhum nexo entre eles. A faculdade do juízo estético, capaz de produzir finalidade em algo que ainda não possui, é do poder legislativo do juízo estético. Observando um quadro no qual existem os seguintes elementos: cadeira, mesa; na mesa, uma faca, um limão cortado e uma garrafa de cachaça; na cadeira, pendurado, um chapéu de boiadeiro e uma viola ao lado. O que poderíamos pensar?

Esses elementos particulares, que aparentemente não apresentam um nexo entre si, podem ser objetos da faculdade do juízo reflexivo de produzir finalidade.

Nesse sentido, ao analisar esses elementos aparentemente sem nenhum nexo, a faculdade de juízo produz uma finalidade e afirma, por exemplo: "festa de peão" (uma possível ideia que surge da união entre os elementos citados), que seria o geral que liga os elementos particulares.

Nesse sentido, a *Crítica do Juízo* cumpre papel de analisar a reflexiva faculdade de julgar, pois justamente ela é específica atividade estética que deve conduzir o particular ao geral.

No que diz respeito à **faculdade de julgar determinante**, o particular se atribui ao geral por meio das leis prescritas pelo juízo, portanto, de modo determinado.

No que se refere à **faculdade de julgar reflexiva**, que não possui o geral, mas deve criá-lo, para conduzir a ele o particular, necessita-se de um princípio que não se pode emprestar da experiência ou do juízo, pois justamente esse princípio deve fundar a unidade do empírico. Portanto, a faculdade de julgar não será reflexiva, mas determinante, e levará o particular da natureza sob as leis gerais do juízo.

Desse modo, a faculdade de julgar reflexiva impõe-se a esse princípio como lei, a partir da qual deve regular. Mas qual será esse princípio atribuído pela própria faculdade de julgar reflexiva que, simultaneamente, deve regular-se por ela?

Conforme Kant, esse princípio é o da finalidade da natureza e a sua diversidade.

A noção de finalidade (produzir um fim) tem como princípio *a priori* a faculdade de julgar. Assim, a Estética lança uma

ponte para a esfera sensível e, a partir daí, para o puramente estético.

Quando, na diversidade da natureza, o juízo realiza seu papel cognitivo, o sujeito não sente prazer estético puro – diferentemente de quando a ordem natural, conforme suas próprias leis, ultrapassa a nossa faculdade de conhecer, mas é comensurável com essa capacidade, atribuindo-se, na ordem natural, uma finalidade (produzir finalidade) como unidade dos princípios.

A produção dessa finalidade, que é puramente criativa, suscita o sentimento de prazer estético. Eis porque, enquanto a coincidência da nossa percepção com as leis conforme os termos universais da natureza (categorias) não exerce nenhuma ação sobre o sentimento do prazer, a possibilidade aberta de unir duas ou mais leis empíricas da natureza sob um único princípio é motivo de prazer.

A partir da noção de finalidade, Kant acha uma chave para o entendimento do estético em geral, pois justamente a finalidade subjetiva de encontrar na natureza um nexo de leis empíricas, sem na realidade existir tal nexo e, portanto, produzi-lo, suscita o nosso prazer.

Essa produção de finalidade sem fim é consequência imediata do livre jogo entre a imaginação e o juízo. Vale dizer que o sentimento de prazer encontra sua justificação e explicação no jogo das faculdades cognitivas, no livre jogo da imaginação e do juízo.

Assim, Kant encontra a procurada ponte entre a razão teórica e a razão prática. A faculdade de julgar estética é livre, semelhante à autonomia da ação prática, mas de cunho cognitivo, semelhante à da razão teórica.

Nesses termos, torna-se claro por que a *Crítica do Juízo* é capaz de vincular a abismal separação entre as problemáticas das outras *Críticas*.

O Belo

Kant inicia a sua estética com a análise do belo, a principal categoria na sua Estética. Justamente por isso, o primeiro livro da primeira sessão da *Crítica do Juízo* é intitulado *Analítica do belo*. A análise do juízo de gosto, conforme Kant, deve nos fornecer a noção do belo.

O juízo de gosto (gosto é faculdade de julgar o belo) possui quatro modos, a saber: qualidade, quantidade, relação e modalidade.

Belo qualitativo

O primeiro modo do juízo de gosto é a qualidade. Kant (1914, p. 86, tradução nossa) o define assim:

> O gosto é a faculdade de compreender ou avaliar um objeto a partir do sentimento de prazer ou desprazer, sem nenhum interesse. O objeto desse prazer se denomina belo.

O prazer, vinculado ao juízo de gosto, é isento de qualquer interesse: este é o célebre postulado de Kant sobre o caráter desinteressado e não utilitarista do juízo de gosto.

O desinteresse é a base mais profunda da liberdade. E visto que o juízo de gosto é livre de interesse, e todo interesse é uma forma de obrigação, o juízo de gosto é livre, o prazer do belo é livre, o estético, em geral, é a esfera da maior liberdade possível. O desinteresse do estético é o primeiro momento da *Analítica do belo*, aquele em que se revela o seu modo qualitativo.

Belo quantitativo

O segundo modo do juízo de gosto é o da quantidade. Kant o define assim: "O belo é aquilo que se aprecia, que se julga universalmente sem nenhum conceito" (KANT, 1914, p. 96, tradução nossa). Com efeito, para Kant o belo é aquilo que, sem conceito, se apresenta como objeto de um prazer universal.

Esse modo quantitativo, conforme Kant, deriva do modo qualitativo, pois, se alguém consente que o prazer que ele sente por um objeto não se deve ao interesse, o mesmo pode ser esperado de cada um.

Justamente por isso, aquele que diz algo sobre um objeto belo fala como se o belo fosse função do objeto e isso determina a sua validade universal. Nesse sentido, podemos distinguir a noção de belo, por um lado, e a noção de agradável, por outro.

O agradável, que se mostra nos sentidos, não é só interessado, mas também individual. No tocante ao agradável, é válida a sentença: "cada um tem seu próprio gosto (dos sentidos); um gosta de vinho, outro – de cerveja etc.".

Mas o belo por si mesmo, sem o sujeito que o ajuíza, é despojado de qualquer sentido. Essa afirmação suscita a seguinte pergunta: como um sentimento (que é subjetivo, pois o sentimento de prazer do belo pertence ao sujeito que o percebe) pode ser compartilhado com outros sujeitos? Somente em virtude das condições universais do sujeito de ajuizar (o jogo das faculdades cognitivas), viabiliza-se a validade universal do prazer que nos liga com o objeto que denominamos belo, responde Kant.

Relação

O terceiro modo do juízo de gosto é o da relação. Conforme Kant entende, o belo "[...] é forma de finalidade de um objeto, enquanto ele se revela no objeto sem fim" (KANT, 1914, p. 195, tradução nossa).

Devemos ressaltar que Kant diferencia fim de finalidade. A finalidade é possível sem fim, quando não encontramos sua causa numa vontade. Podemos, a partir da reflexão, observar uma finalidade segundo a sua forma, sem com isso a vincularmos a um fim.

Portanto, na origem do juízo de gosto não se encontra nenhum fim, nem subjetivo nem objetivo. A consciência da pura finalidade formal no livre jogo das faculdades cognitivas do sujeito, a partir dos quais um objeto é dado, é o prazer. Tal prazer, no juízo de gosto estético, não é nem teórico, nem prático, mas um prazer de reflexão (se fosse "sensível", não seria belo – seria agradável).

Modalidade

O quarto modo do juízo de gosto é o da modalidade. De acordo com este: "O belo é aquilo que se conhece sem conceito como objeto de um prazer necessário" (KANT, 1914, p. 195, tradução nossa). Esse caráter necessário do juízo de gosto é especial – fundado no sentimento e não no conceito. Esse princípio Kant chama de *senso comum*.

O mais essencial do quarto modo do juízo de gosto é a definição do senso comum em termos de jogo das faculdades cognitivas como sendo válido para todos. É justamente o senso comum que confere ao belo a noção de validade geral (em Kant,

não pode ser objetivo, embora seja necessário) e atesta a necessidade do juízo estético.

Com a análise da modalidade estética termina a primeira parte da analítica do Belo. Agora, ele apresenta-se como resultado dos quatros modos. Nesses termos, o Belo é:

1) Objeto de prazer sem qualquer interesse (qualidade).
2) Objeto de prazer universal sem conceito (quantidade).
3) Forma de finalidade sem fim (relação).
4) Objeto de um prazer necessário e sem conceito (modalidade).

Vejamos agora a questão do sublime.

Sublime

O interesse de Kant pelo sublime permeia toda sua empresa estética. Esse interesse não é determinado nem pela Retórica, nem pelos movimentos culturais do Classicismo e Pré-Romantismo, ele é um interesse puramente filosófico.

Conforme entende Kant, o belo e o sublime se parecem, por serem objetos de prazer, que não pressupõem determinação sensível ou lógica, mas juízo reflexivo, cujos juízos são individuais, mas que pretendem uma validade universal para cada sujeito humano pelo sentimento de prazer e desprazer. O sublime parece belo, mas também se diferencia dele.

Assim, conforme Kant, o Belo da natureza se determina pela forma do objeto, que é o seu limite.

O sublime, porém, poderia ser encontrado num objeto sem forma que inspira grandeza ilimitada. Por isso, Kant liga o prazer do belo com a ideia de qualidade e o sublime, com a

ideia de quantidade. O próprio sentimento do prazer também é diferente.

O sentimento de prazer do belo diretamente estimula a vida e se une no jogo da imaginação, o belo provoca amor e simpatia. O sentimento de prazer do sublime surge indiretamente por meio do sentimento de paralisação diante das forças vitais e, em seguida, da sua libertação – portanto, não é jogo, mas algo sério na ocupação da faculdade de imaginação.

Justamente por isso, o prazer do sublime não é tão positivo como o do belo, ele consiste de espanto e respeito e, por isso, deve ser chamado de prazer negativo.

A diferença maior entre o belo e sublime, em termos de natureza, contudo, é que a beleza natural inclui finalidade na sua forma, por meio da qual o objeto aparece como se previamente determinado pela faculdade de julgar. E é por isso que a beleza natural é compreendida, por si mesma, como objeto de prazer; ao contrário, aquilo que provoca o nosso sentimento de sublime não consiste em nenhuma forma sensível, mas diz respeito às ideias da razão – o caos ou o mais selvagem da natureza, a desordem sem qualquer regra, a destruição etc. Quando a força e o poder são intuídos, o sentimento do sublime é mais forte; o belo surge por meio de uma noção indeterminada do juízo, ao passo que o sublime vem de uma indeterminada noção da razão.

O problema do sublime necessita, em seu estudo, de quatro modos de análise que se encontram também na reflexão sobre o belo, a saber: qualidade, quantidade, relação e modalidade.

No entanto, visto que o sublime não se determina pela forma, mas, antes, pela falta de forma, a sua analítica deve começar a partir da quantidade.

A analise quantitativa que Kant propõe envolve dois aspectos:

- Sublime matemático.
- Sublime dinâmico.

O sublime matemático diz respeito ao sentimento relacionado à grandeza (no tempo e no espaço), ao passo que o sublime dinâmico, ao sentimento relacionado ao grande poder. O primeiro é extensivo e o segundo, intensivo. O primeiro é grandeza sublime, o segundo, de poder sublime.

Sublime matemático – quantidade

A primeira definição de sublime é: "O sublime chamamos aquilo que inspira grandeza absoluta" (KANT, 1988, p. 129). A compreensão do sublime provoca prazer não pelo objeto sublime, mas pela extensão da imaginação por si mesma. A grandeza absoluta é medida maior do que qualquer medida subjetiva (sujeito que julga) e justamente isso conduz à ideia de sublime: "A natureza é sublime pela intuição que ela suscita de infinito" (KANT, 1988, p. 138). Esta é, conforme Kant, a definição de sublime por quantidade.

Sublime matemático – qualidade

O segundo momento da analítica do sublime diz respeito à qualidade do prazer. O sentimento do sublime começa como desprazer vindo da inadequação, da impotência da imaginação de não poder determinar a noção estética de grandeza, pois a imaginação, por si mesma, é incapaz de compreender o todo, sentindo-se impotente diante da grandeza absoluta.

Mas, o fato de que a imaginação se sente impotente indica que no homem existe algo superior que nos fala dessa impotência de seres sensíveis, indicando, portanto, que possuímos uma faculdade inteligível.

Esta é a razão. A impotência sensível e física demonstra o poder racional. O desprazer do sublime decorre da divergência entre a imaginação e a razão, da incapacidade da imaginação de fornecer aquilo que a razão exige.

Compreendendo essa sua fraqueza, a imaginação submete-se às regras da razão, o que resulta, por sua vez, em harmonia entre ambas. Essa harmonia entre a imaginação e a razão origina o prazer, que não vem diretamente, mas por meio do desprazer.

O sublime dinâmico – relação

A definição de Kant de sublime dinâmico é a seguinte: "A natureza, considerada pelo juízo estético como poder, que não tem domínio sobre nós, chamamos de o sublime dinâmico" (KANT, 1988, p. 144).

A força natural inspira medo; no entanto, o sublime não é sentimento de medo, mas superação do medo, que ocorre à base moral. A visão de vulcões em erupção, a ressaca do infinito oceano, tempestades devastadoras, cachoeiras nas altas montanhas acima do rio paralisa a nossa capacidade de resistência diante de seu poder.

Mas, quanto mais assustadora é a sua visão, mais atraente ela é, basta ficarmos seguros. Esses fenômenos naturais elevam as nossas forças espirituais acima da comum.

O poder da natureza nos revela a nossa impotência física, mas, ao mesmo tempo, percebemos que somos independentes

dela e até podemos dominá-la. O sublime não consiste em algum fenômeno natural, mas habita no nosso espírito. Este é o terceiro momento da analítica do sublime que se determina pela relação.

Modalidade

O quarto momento da analítica do sublime diz respeito à sua modalidade. Assim como o juízo do belo, também o juízo do sublime admite a validade geral, isto é, acordo de todos; justamente nisso consiste a sua modalidade.

No entanto, o específico da compreensão do sublime é a exigência da uma cultura superior. A disposição do espírito para o sentimento de sublime exige aceitação de ideias da razão, mas não quaisquer, e sim ideias morais, sem as quais o espanto diante dos fenômenos naturais só suscitaria medo.

O juízo do sublime tem seu fundamento na natureza humana, pois de cada homem se espera sentimento moral. Justamente por meio deste, o homem transforma os seus temores, ao se deparar com os fenômenos naturais, em sentimento de sublime que o eleva espiritualmente.

A arte e o gênio

As reflexões de Kant sobre a arte começam com investigação de seu caráter geral, passam pelas características do seu criador – o gênio, e terminam com a tentativa da sua classificação.

Para determinar o caráter geral da arte, Kant propõe uma diferenciação da arte das outras áreas semelhantes, a saber, da natureza, da ciência e do artesanato.

A arte diferencia-se da natureza, assim como **fazer** de **agir**. O produto da arte é **obra** (*opus*), ao passo que o produto da natureza é **efeito**. A arte é produção pela liberdade, segundo os passos da razão. A arte diferencia-se também da ciência, assim como **poder** de **saber**, assim como **faculdade prática** da **faculdade teórica**. A arte diferencia-se do artesanato, assim como a ação livre da ação sujeita. A arte é vista como jogo, agradável por si mesmo, ao passo que artesanato é visto como trabalho desagradável por si mesmo, mas agradável pelo resultado alcançado.

Além da diferenciação postulada por Kant entre arte, por um lado, e natureza, ciência e artesanato por outro, o filósofo faz uma distinção no âmbito da própria arte.

Se a arte corresponde ao conhecimento de um objeto qualquer e busca alcançar a sua reprodução idêntica, essa arte é mecânica; mas, se tem como intuito direto o sentimento de prazer, ela é arte estética.

O prazer estético é ou agradável, caso o prazer acompanhe as sensações simples, ou bela arte, quando o prazer acompanha as representações como modo de conhecimento. A divisão entre arte mecânica, arte agradável e arte bela é análoga à divisão entre o belo, o agradável e o útil: "Como o belo se distinguiu do agradável e útil, assim a arte bela deve se distinguir da mecânica e da agradável" (FISCHER, 1882, S. 461, tradução nossa).

Depois de esboçar as principais diferenças entre as artes, Kant começa a análise da arte verdadeira, isto é, da arte bela. Segundo o filósofo, a arte bela é bela enquanto tem aparência de natureza. No entanto, na arte bela, temos que sentir que é arte e não natureza, mas a finalidade da sua forma deve aparecer como livre de qualquer subordinação de regras, como se fosse produto da natureza.

Kant afirma: "A natureza é bela quando parece obra de arte; a arte é bela somente quando a consciência percebe que é arte, no entanto, parece como natureza" (KANT, 1988, p. 197).

Ao criar a sua obra, o artista, conforme entende Kant, deve seguir a universalidade do seu espírito, deve ser livre de qualquer obrigação; a sua obra é universal e natural. Este é o sentido do eixo proposto por Kant: arte – natureza.

Gênio

O traço marcante da concepção kantiana sobre a arte é a sua ideia sobre o gênio – foi essa ideia que influenciou as escolas românticas e pós-românticas, ela é que viabiliza as interpretações pós-kantianas sobre o artista gênio.

De acordo com o filósofo, a arte bela é a arte do gênio: "O gênio é o talento (dom natural), que fornece as regras da arte" (KANT, 1988, p. 198).

Com base nisso, Kant esboça os traços específicos que definem a natureza do gênio:

- O primeiro traço específico do gênio é a **originalidade**, isto é, criar sem seguir regras previamente estabelecidas.
- Na medida em que as obras do gênio se destacam com originalidade, elas servem de modelos e paradigmas.
- O gênio não pode descrever ou mostrar cientificamente como criou a sua obra. A saber, os passos que o artista deve seguir para criar a sua obra.
- Por meio do gênio, a natureza prescreve as regras, mas não na ciência e, sim, na arte – enquanto arte bela. O gênio é completamente oposto ao espírito da reprodução e, visto que o ensino é nada mais do que reprodu-

> ção, então nem o mais ensinado pode pretender ser gênio. O homem pode compreender perfeitamente tudo que Newton postulou na sua física, mas ele não pode aprender a compor poesia mesmo que disponha de todas as prescrições da arte poética. No campo da ciência, o maior cientista se diferencia do seu aluno somente em graus de conhecimento. Mas do gênio o cientista geneticamente se diferencia.

Por meio do gênio, a natureza prescreve as regras na arte, enquanto este cria independente das regras existentes. Mais uma vez, aqui transparece que justamente o estético preenche a lacuna entre a necessidade natural e a liberdade prática, entre o conhecimento e o desejo.

A natureza se expressa por meio do gênio e nessa sua expressão mostra-se como liberdade. O dom do gênio justamente consiste nesse paradoxo em que a natureza, como o reino da necessidade, dialoga com o reino da liberdade.

Classificação das artes

A teoria de Kant sobre a arte fecha seu percurso com a classificação das artes. A classificação da arte oferecida pela *Crítica do Juízo* baseia-se no princípio de faculdade de expressão de ideias estéticas.

E, visto que a arte é a faculdade de expressar ideias estéticas, suas ramificações devem ser classificadas segundo esse critério. Sendo assim, as artes belas dividem-se em três tipos:

- Arte oral.
- Arte representativa.
- Arte como jogo de sentidos.

As **artes orais** são as artes da fala, incluem: **retórica** e **poesia**. A retórica é a arte que realiza o trabalho do juízo por meio do livre jogo da imaginação; a poesia, ao contrário, é a arte que realiza o livre jogo da imaginação como trabalho do juízo.

As **artes representativas** utilizam o gesto como meio de comunicação entre as pessoas – são as **artes plásticas** e a **pintura**. Ambas criam formas no espaço para expressar suas ideias. A arte plástica cria formas em extensão corporal, ao passo que a pintura o faz na tela.

A arte plástica divide-se em **escultura** e **arquitetura**. A arquitetura, por sua vez, subdivide-se em construção de prédios, objetos e utensílios.

A pintura também tem suas subdivisões. Conforme estabelece Kant, ela se divide em: bela reprodução da natureza; jardinagem (bela ordenação de produtos naturais); arte de decoração.

O terceiro gênero artístico expressa-se pelo jogo belo dos sentidos – correspondente à tonalidade. Ele pode ser subdividido em **música** (o jogo dos sentidos da audição) e **arte das cores** (jogo dos sentidos da visão).

Entre todas as artes, a superior é a poesia, pois ela deve sua origem ao espírito do gênio que não se sujeita a prescrições ou regras. A poesia acessa o espírito e fornece liberdade à imaginação.

Após a poesia, Kant coloca a música, que é mais próxima à poesia na medida em que é capaz de invocar emoções. Mas, apesar de ela falar por meio de sentimentos sem termos, ela não deixa nada à reflexão, diferentemente da poesia.

As artes representativas têm vantagem diante da música, pois envolvem a imaginação e o juízo em livre jogo. Entre as ar-

tes representativas, Kant dá preferência à pintura, que, por um lado, compõe a base de outras artes representativas e, por outro, penetra mais fundo no campo das ideias, alargando o poder do espírito.

A classificação kantiana das artes é a parte menos consistente da sua teoria estética. O próprio Kant vê nela mais uma tentativa do que uma teoria acabada. Ela, em muitos pontos, revela inconsistência e contradição.

Assim, por exemplo, enquanto norteada pelo princípio de **expressão de ideias estéticas**, cabe à poesia o lugar privilegiado entre as artes, seguem as artes representativas e, por fim, a música. Mas, enquanto norteada pelo critério da **emoção** que as artes produzem, então, o primeiro lugar cabe à música.

A classificação das artes revela o gosto kantiano pela sistematização e ordem e é provavelmente por isso que ela tem seu lugar na teoria estética de Kant – como ornamento do seu **edifício barroco**.

Na *Crítica da Filosofia kantiana*, Schopenhauer faz alusão às obras de Kant, comparando-as ao edifício barroco, cheio de ornamentos submetidos a uma perfeita medida e proporção, que revela o estilo kantiano.

8. GOETHE

Status social da arte

A Estética de Goethe, como toda Estética, tende a responder à pergunta fundamental que envolve a relação entre a **arte** e a **realidade**, como também entre **o gênio** e **a natureza**,

compreendida no seu sentido mais amplo – não como objeto de imitação, mas em termos de mundo humano e realidade social, diante dos quais a arte se coloca em dependência genética.

Declarando-se de acordo com seu mestre Herder, Goethe destaca a relação interna entre o poeta e a nação, entre a obra clássica nacional e a história do povo.

Ao longo da sua atividade artística, Goethe permanece fiel ao seu credo. Em seu ensaio *Antigo e contemporâneo* (1818), escreve:

> O talento nato é imprescindível para a criação, mas ele necessita de condições propícias para o seu desenvolvimento artístico. Ele não pode deixar a sua altura, mas também não pode levá-la à perfeição se a época não o beneficia (GOETHE, 1992, p. 374).

O trecho citado inspira a ideia de que a nenhuma época é recusada a capacidade de gerar gênios, porém nem toda época é capaz de desenvolvê-los.

À ideia célebre de que a natureza fornece regras para o gênio Goethe dará outra versão, conforme a qual é a nação que inspira o gênio poético, as suas obras e sua fantasia. Em *Poesia e verdade*, ele nos diz:

> Toda poesia nacional inevitavelmente é vã ou torna-se vã se não está enraizada à mais importante para o homem – sobre acontecimentos da vida dos povos e seus líderes quando eles mutuamente se apóiam (GOETHE, 1992, p. 257).

Em contrapartida, Goethe está ciente da diferença entre o artista que expressa as mais profundas necessidades nacionais e aquele que está sempre preparado a servir à multidão – esse papel supérfluo Goethe não admite para o verdadeiro artista. O mais perigoso para o talento é servir aos desejos momentâneos da multidão ou de interesses partidários.

Goethe crê, sem reservas, que a melhor condição para o desabrochar da arte é a liberdade. Ao contrário, em regime de tirania, o artista se fecha em si, torna-se subjetivo.

A subjetividade, enquanto característica predominante na arte, revela claramente o declínio e o empobrecimento da época. Goethe não deixa de sublinhar sua objetividade artística, forçando o contraste com a época em que vive:

> Eu era diferente dos meus contemporâneos, porque eles eram subjetivamente determinados, ao passo que eu, com meu intuito objetivo estava em desvantagem e puramente só (GOETHE apud ECKERMANN, s.d., p. 92).

A época, aos olhos de Goethe, parece esgotada e, por isso mesmo, subjetiva, com a expressão mais forte disso sendo o Romantismo. Goethe define o Romantismo, por causa do seu subjetivismo, como doença espiritual. Assim vem à tona a sua máxima: "O clássico é são, o romântico – doente" (GOETHE, 1992, p. 638).

Arte da arte – tradição

As reflexões de Goethe sobre a arte são enraizadas na ideia da receptividade entre os artistas e as culturas: "Toda arte – afirma ele – se constrói na base de receptividade" (GOETHE apud ECKERMANN, s.d., p. 173).

Na verdadeira arte, conforme o poeta, tudo, até o que se repete, torna-se único e, nesse sentido, na arte não há plágio, assim como Heine afirmava que não há plágios na Filosofia.

Todo artista sofre influências de ideias de outros autores, porém, se ele for verdadeiro artista, transforma essas influências em algo plenamente original: "O diabo revestido de Lord Byron

é continuação do meu Mefisto e isso é bom [...] O meu Mefisto canta uma canção de Shakespeare e por que não?". Dito de outra maneira, Goethe quer nos convencer de que o verdadeiro artista, conforme a sua perspectiva artística original, transforma as ideias adventícias em algo próprio e vice-versa, o artista imperfeito copia do outro.

Arte e natureza – reprodução ou criação

Se, para Kant, a natureza é que fornece as regras da arte por meio do gênio, e este, sem copiar as formas naturais, cria obra de arte que parece natureza, para Goethe, justamente o caráter não mimético da arte determina a atividade artística em geral e, sobretudo, a poesia. A questão do caráter mimético ou não mimético da arte é o problema central da Estética goethiana.

Ao mesmo tempo, Goethe insiste que o artista deve estudar a natureza e se apoiar nela, para incorporar e representar, nas suas obras, seus fenômenos. No sentido mais amplo, Goethe afirma que toda obra de arte é obra da natureza, enquanto, como obra do espírito, ela, também, é obra da natureza.

O vínculo racional entre arte e natureza revela-se, assim como na arte, também na realidade:

> Não se pode pensar que a realidade é isenta da poesia; justamente o poeta tem sentidos agudos para descobrir na cotidianidade banal um sentido poético. A realidade deve engendrar os impulsos, as coisas a serem reproduzidas... Em princípio não há objeto real isento de sentido poético (ECKERMANN, s.d., 18. IX. 1823; 5. VII. 1827 & 232).

No entanto, todos os apelos da Estética goetheniana, de uma ligação racional entre arte e natureza, não deixam, em ne-

nhum momento, a impressão de uma relação mimética entre arte e natureza.

Conforme o poeta entende, o artista tem uma relação ambígua com a natureza: ele é seu escravo e seu senhor. Escravo, enquanto trabalha e produz com material emprestado pela natureza, por meio do qual suas obras se tornam compreensíveis; senhor, enquanto submetem-se às suas ideias os materiais emprestados pela natureza e os obriga a servirem a intenções superiores. Só ele é capaz de atribuir a um objeto inanimado da natureza forma animada.

Goethe permanece fiel à sua convicção de que a verdade na arte e na natureza são coisas distintas e, portanto, o artista não só não é obrigado, mas também não deve imitar a natureza:

> Nenhum artista verdadeiro gostaria que as suas obras fossem comparadas com as da natureza. Se alguém queria justamente isso, então ele deveria ser expulso do reino da arte e também não ser admitido no reino da natureza (GOETHE, 1992, p. 164).

A maior conquista da arte, em que ela alcança a sua verdadeira natureza, conforme Goethe, é o **estilo**. Nas concepções goethianas sobre estilo, não será difícil reconhecer a projeção da Filosofia spinoziana.

Spinoza é o filósofo que exerceu uma influência imensa sobre Goethe. O panteísmo – a Filosofia da identidade que remove a fronteira entre matéria e espírito, para a qual a matéria é espírito e espírito, matéria –torna-se compreensível no quadro goetheniano de estilo: "A natureza e a idéia – escreve Goethe conforme a filosofia de Spinoza – não se podem diferenciar, sem com isso a arte, e ao mesmo tempo a vida, fossem destruídas" (GOETHE, 1992, p. 641).

A obra de arte é um mundo independente, em que se encontram o interno e o externo, as coisas que provêm da natureza e as coisas que provêm da imaginação do criador.

Nos pensamentos do poeta sobre a obra de arte como sendo um mundo fechado e completo em si, podemos encontrar, também, a influência leibniziana, mas, sem dúvida, o que predomina é o princípio spinoziano: assim como a natureza, a obra de arte é um todo e, simultaneamente, um mundo infinito e fechado, uma **mônada** idêntica à natureza.

Na concepção de estilo de Goethe, torna-se transparente a influência não somente de Spinoza, mas também a de Kant. Conforme Goethe, a simples imitação tende à seriedade, o que lhe falta é o jogo e, por isso, é carente dos elementos artísticos: liberdade e simplicidade.

Na busca de reproduzir a realidade séria, a imitação se justifica na medida em que se distancia da arte. Ao contrário, o jogo puro se justifica na medida em que se distancia da realidade.

Justamente por isso, o estilo, superando os extremos dos primeiros dois modos de produção artística, liga com maestria o jogo à seriedade, a relação séria com a natureza e o jogo da fantasia: "[...] somente da relação interna da seriedade com o jogo brota a verdadeira arte" (GOETHE, 1992. p. 151).

O estilo como sendo a síntese da reprodução séria de objetos naturais, por um lado, e o jogo da fantasia, por outro, revelam a natureza do gênio. Goethe define o gênio como natureza: natureza do espírito e espírito da natureza. Aqui de novo ressoa a voz de Spinoza – *Deus sive Natura*, Deus ou natureza – a fórmula que o poeta transformará em: gênio, espírito ou a natureza.

A definição do gênio como natureza supõe que ele seja explicado a partir da natureza, e não como fenômeno sobrenatural.

Mas, se a arte é criação, se ela é outra realidade sujeita às suas próprias leis, então, a obra que pertence ao estilo, com efeito, a arte superior, não pode ter outra finalidade senão a sua própria perfeição: "A verdadeira arte não persegue nenhum fim. Ela não aprova, não critica, mas expõe suas convicções e ações" (GOETHE, 1992, p. 618).

9. SCHELLING

Diferentemente de Kant e de Hegel, para os quais a problemática da Estética vem na maturidade, como uma necessidade de dar acabamento aos seus sistemas filosóficos, a caminhada de Schelling pelo tortuoso campo da Filosofia começa via Estética.

A Estética de Schelling, ou melhor, a sua Filosofia da arte é expressamente poética. Mesmo quando o autor adere ao método rigoroso e disciplinar de Spinoza, da sua exposição geométrica, que fecha seus pensamentos em lemas e teoremas, o *poiesis* de Schelling encontra o caminho para o além da conceitualidade para poder respirar o ar magnífico das imagens – dos deuses, dos mitos e lendas e do mundo da arte.

Sistema do idealismo transcendental

Schelling tende a construir uma Filosofia que possa não simplesmente superar o dualismo real entre *fenômeno* e *noúmeno*, entre empirismo e racionalismo, mas que seja unitária, regida por um único princípio. Justamente por isso, Schelling louva tanto Spinoza, por este ter descoberto um princípio monista que une **eu** e **não eu**, **pensamento** e **ser**, **Deus** e **natureza**.

Schelling instaura a identidade entre o espírito e a natureza. A sua Filosofia é Filosofia da identidade. Nela a natureza é espírito perceptível e o espírito, natureza visível. Caso o espírito seja engendrado pela natureza e possua conhecimento sobre ela, é porque a natureza é, por si mesma, criativa e cognitiva. Não é o intelecto, com seu aparado *a priori* e *a posteriori*, que conhece a natureza, mas a natureza, por meio do intelecto, que chega à consciência de si.

Ambas as filosofias, filosofia da natureza e Filosofia do conhecimento, abrem o caminho para a compreensão da Estética schellinguiana.

Antes de tudo, o mundo real da natureza e o mundo ideal da arte, com efeito, o mundo da necessidade e o mundo da liberdade, são por si mesmos produtos de uma e mesma atividade, que, enquanto cria inconscientemente, desenha o mundo natural; enquanto o faz conscientemente, elabora o mundo da arte. O mundo objetivo da natureza é poesia inconsciente do espírito; a obra de arte é natureza poetizada conscientemente.

Além da analogia **natureza** – **arte**, Schelling introduz outra, diferente desta, a saber: **Filosofia** – **arte**. Como criação consciente do gênio, a arte deve ser comparada não só com a criação inconsciente da natureza, mas também com a criação consciente do filósofo.

O artista, como também o filósofo, tende ao conhecimento; este é o propósito de ambos, nisso consiste a sua criatividade. No entanto, a criação do filósofo é destinada a refletir o interior das coisas, ao passo que a obra de arte é destinada a expressar o mundo externo.

O filósofo cria para o subjetivo, o artista, para o objetivo; o filósofo pertence ao ideal, o artista, ao real. A vantagem da arte diante da Filosofia, conforme o filósofo, consiste no fato de suas obras terem acessibilidade e validade geral, ao passo que a Filosofia é restrita aos pensadores e aos filósofos.

A Estética de Schelling busca, a qualquer custo, o ponto em que confluem o subjetivo e objetivo, o material e o espiritual. Esse ponto, segundo Schelling, é a essência mais íntima da arte.

Justamente por isso, a Filosofia da arte de Schelling pode ser considerada em termos de um panteísmo estético, em que a indiscernibilidade da oposição do subjetivo e do objetivo, do real e do ideal, que é o traço fundamental do estético, encontra a sua aniquilação completa na obra de arte.

Conforme Schelling, um sistema é completo quando retorna ao seu ponto de partida. O ponto em que a Filosofia de Schelling começa e termina é a arte. Mas, o ponto deixa de ser ponto quando o círculo é desenhado. A Filosofia nasce da mitologia, isto é, da arte. Após seu término, a partir de uma nova mitologia (obra do futuro), a Filosofia e as ciências vão desembocar de novo no imenso oceano da poesia, do qual elas provêm.

Segundo o autor, à grandeza da obra de arte se deve a reconciliação entre consciente e inconsciente, a identidade da liberdade e da necessidade. Específico traço a cada obra de arte é a busca da beleza, sem a qual ela não pode existir.

Schelling muda o centro de gravidade da beleza natural para a beleza na arte. A Estética de Schelling, pela primeira vez, no sentido literal, torna-se Filosofia da arte.

Filosofia da arte

A Filosofia da arte de Schelling se constrói conforme o tradicional entendimento das categorias de **belo** e **sublime**, no entanto o filósofo atribui a tais categorias nova compreensão a partir da interpretação das noções de finito e infinito.

Assim, o **belo** seria **expressão do finito no infinito**, ao passo que o **sublime exprimiria o infinito no finito**. Diferentemente de Kant, Schelling não os vê a partir de uma contraposição qualitativa. A única diferença, conforme o filósofo, é de quantidade.

Diferentemente do conhecimento científico, o conhecimento filosófico é capaz de penetrar de modo mais profundo na análise da arte, pois a arte se faz acessível na contemplação imediata daquilo que a Filosofia pode destinar para a contemplação intelectual interna. A partir daí Schelling já pressente que a Filosofia da arte pode construir o Universo em forma de arte.

A análise que Schelling faz da arte chega à tradicional ideia da Estética clássica alemã sobre a relação entre **geral – específico – individual**, por um lado, e a **arte**, por outro.

Assim, o geral seria concebido pelo filósofo como o absoluto, uno, infinito, mas, para poder alcançar a arte, ele deve residir no específico. A relação entre o geral e o específico pode ser só simbólica e, justamente por isso, para Schelling, o simbólico é sinônimo de artístico e o símbolo, da força real da arte.

O símbolo, *grosso modo*, sintetiza o **esquema** e a **alegoria**:

> Aquela representação na qual o específico se contempla a partir do geral é esquematismo; a representação em qual o geral se contempla a partir do específico é alegoria. A síntese de ambos (esquema e alegoria) em que nem geral significa o especifico, nem o especifico – geral, mas é uma e mesma coisa, isto é, são idênticos, já é simbólico (SCHELLING, 1989b, p. 91).

Se, no esquema, predomina o geral e na alegoria, o específico, o símbolo, nesse caso, é síntese suprema e identidade absoluta de ambos.

Como exemplo de simbólico, Schelling aponta para a mitologia grega; nela ele vê a plena indiscernibilidade, síntese absoluta do específico (os deuses) com o geral (a mitologia como universo). A mitologia grega é um mundo fechado de símbolos, ideias e deuses: "A mitologia grega – afirma o filósofo – é o arquétipo supremo do mundo poético" (SCHELLING, 1989b, p. 100).

A mitologia era o arquétipo da poesia, desta provém a Filosofia e as ciências – esta é metade do círculo – e para Schelling, é claro, para completá-lo, agora da poesia é que devem renascer os mitos, para retornarem no mesmo. Na arte moderna, conforme o filósofo, cada artista constrói sua própria mitologia.

A análise das principais categorias da Filosofia da arte determina a sua classificação. A divisão das artes, conforme o filósofo, baseia-se em dois critérios: **real** e **ideal**. As artes orais compõem a parte ideal das artes, ao passo que as artes plásticas e a pintura, a parte real. Na base dessa classificação, podemos esboçar a sua subdivisão.

Tragédia

Depois da análise do esquema sobre as categorias da arte, continuaremos explicando a Filosofia da arte. Contudo, gostaríamos de chamar sua atenção, no tocante a essa classificação e subdivisões, para a análise de Schelling sobre a **tragédia**, que é um dos momentos mais profundos da sua Filosofia da arte.

O significado do trágico revela-se na luta, que ocorre no sujeito, entre a liberdade e a necessidade, em que nenhuma das partes é derrotada: os dois são, ao mesmo tempo, vitoriosos e derrotados. A culpa do herói suscitada pela livre escolha deriva do destino, manifestando-se como necessidade.

A necessidade vence a vontade livre no seu próprio terreno. Esta é a vitória da necessidade. Mas, compreendendo a vitória da necessidade, e não querendo se conformar com ela, o herói trágico voluntariamente e, portanto, livre, absolve a sua culpa, punindo-se, ou sendo punido por outros, mas porque ele mesmo reconheceu a sua culpa e escolheu o caminho da redenção.

No primeiro caso, da tragédia em que o herói trágico voluntariamente se pune, pode-se pensar a tragédia de Sófocles *Édipo rei*. No segundo caso, da tragédia em que o herói é punido por outros, pense em outra tragédia de Sófocles, *Antígona*.

Agora, na redenção voluntária da culpa, sentenciada pelo destino, a liberdade vence a necessidade no seu próprio terreno.

Os gregos compreendiam a tragédia como igualdade entre o direito e a humanidade, entre necessidade e liberdade. Justamente nesse balanço eles enxergam a manifestação da moral superior.

A mesma relação entre a necessidade e liberdade Schelling vê na comédia, porém com papéis invertidos. Agora, a necessidade atua no sujeito, ao passo que a liberdade age sobre o objeto. Por exemplo, quando o covarde é obrigado a fazer o papel de corajoso. A diferença entre ambos é que a tragédia é inspirada na mitologia, ao passo que a comédia está fundada na nossa cotidianidade.

A relação arte – natureza

Schelling discorda categoricamente da compreensão mimética da arte. Imitar a natureza significa, conforme o filósofo, compreender somente a sua parte externa, mas não o essencial dela. A natureza é vida e criatividade e, justamente por isso, escapa dos imitadores.

Ao mesmo tempo, Schelling desaprova categoricamente as formas congeladas da arte clássica. Se a natureza é, antes de tudo, vida e criatividade, então a verdadeira **mimese** deve ser a criatividade.

Schelling concorda que a verdadeira fonte da arte é a natureza, mas destaca que a arte deve alcançar não somente a exterioridade visível, mas a sua interioridade essencial, a energia e o impulso.

Desse modo, o artista eleva-se ao reino dos puros conceitos; ele abandona a criação natural, para reconquistá-la com lucro imenso e, nesse sentido, retornar à natureza.

10. HEGEL

Da *Fenomenologia do Espírito* às aulas da *Estética*

Na sua *Fenomenologia*, Hegel considera a arte não por si só, como forma independente da consciência, mas como etapa necessária do desenvolvimento da religião, como ponto intermediário entre a **religião natural** e a **religião da revelação**. A arte – ou como Hegel a chama nesta ocasião, religião artística – está no meio da religião, seja ela tomada em sentido lógico ou histórico.

A religião não reconhece a essência do absoluto por conceitos, como no caso da Filosofia, mas por meio de imagens. Ela, como tudo na Filosofia de Hegel, é sujeita a um desenvolvimento dialético, expresso em três graus.

No princípio, o espírito percebe a si mesmo em sua **forma natural** e **imediata**, que se manifesta por meio de objetos naturais – esta é **primeira etapa** da religião, a **religião natural**, em que o espírito se manifesta como consciência.

A partir da **segunda etapa** da religião, o espírito se manifesta como **autoconsciência**, pois aqui participa a faculdade criativa da consciência, que se percebe no objeto da sua atividade.

Com efeito, o Absoluto manifesta-se nas obras de arte, o espírito vence as formas inferiores da natureza (religião natural) e se encarna em imagem humana.

Esta é a segunda forma da religião, concebida por Hegel como **religião artística**. A terceira forma da religião é a da **revelação** – ela aparece como síntese das primeiras duas. Nessa fase, o espírito existe como unidade da consciência e autoconsciência e revela a sua verdadeira face (forma).

Devemos frisar que, **na religião artística, a unidade do divino e humano consiste na divinização do homem**; **na religião da revelação**, ao contrário, **há a humanização de Deus**. A primeira é apoteose; a segunda, encarnação.

Dez anos mais tarde, o próprio Hegel, na *Filosofia do Espírito*, já considera a arte como forma independente e etapa do desenvolvimento do Espírito Absoluto, e não como forma da religião.

Essa mudança ocorre em virtude do nexo que se desenha entre a classificação lógica e a periodização histórica que per-

meiam a *Fenomenologia*. Pela primeira vez, a sequência lógica revela-se como sucessão histórica.

O esquema lógico-histórico da Filosofia da arte de Hegel tende a abranger aquelas épocas fundamentais da evolução da arte, que se estendem entre o período da morte dos deuses antigos (a mitologia) e o crepúsculo da arte clássica.

No esquema da *Fenomenologia*, não aparecem nem os artistas do Renascimento, nem Shakespeare, nem Goethe. Assim, o historicismo hegeliano revela-se como a-histórico. Esse aspecto a-histórico aparecerá, mais tarde, na sua *Estética*.

Na *Estética*, Hegel dá mais um passo na direção do otimismo histórico que brota unicamente da necessidade histórica. Certamente, Hegel demonstra apreço pela época passada da arte clássica, mas, ao mesmo tempo, percebe o sentido vão dessa saudade dos tempos passados:

> Se o conteúdo perfeito tem sido revelado perfeitamente nas obras de arte, o Espírito avista para além dela e se afasta dessa objetividade retornando para dentro do seu conteúdo interno, expulsando-a. Este é o nosso tempo. Na verdade, podemos esperar que a arte possa se aperfeiçoar ainda mais, mas a sua forma deixou de ser a suprema manifestação do Espírito. Nós ainda podemos encontrar nas imagens dos deuses gregos a perfeição absoluta do estético, mas isso não muda nada, pois, todavia nós já não nos ajoelhamos (HEGEL, 2001, p. 163).

Entretanto, o otimismo histórico conflui com o pessimismo estético para aliviá-lo, repensá-lo e consolá-lo.

A marcha dialética do Espírito vai em frente. A arte esgota-se e cede lugar às formas superiores da religião e, posteriormente, da Filosofia. Não há espaço para lamentar.

O pessimismo estético deriva da necessidade histórica, que enuncia que somente uma época é favorável para a arte em geral. Ao mesmo tempo, o otimismo histórico funda-se em nome do progresso, ao passo que o pessimismo estético, do seu desligamento desse progresso.

Devemos ressaltar as principais diferenças entre as três fases do movimento do Espírito. Na arte, o Espírito existe e se reconhece na forma das imagens artísticas; na religião, na forma das representações; na Filosofia, na forma dos conceitos.

O Espírito, enquanto livremente contemplado, é arte; enquanto representado, religião; enquanto pensado e reconhecido em sua essência por meio de conceitos, Filosofia. Com efeito, a forma da arte é imagem, a forma da religião é representação, a forma da Filosofia é conceito.

Baseando-se nessa distinção entre as formas do Espírito, Hegel afirma que a arte é um grau do desenvolvimento do Espírito, em que este tem de se libertar da sua aparência sensível (imagem).

Quando isso acontecer, isto é, quando o Espírito se libertar da sua aparência sensível, então a arte morrerá necessariamente, esgotada sob a pressão das formas superiores do Espírito (religião e Filosofia).

Percebe-se, portanto, que a sequência lógica sensação-representação-conceito é pensada, por Hegel, ao mesmo tempo, como sequência histórica: mundo antigo, medieval, época nova. Para que compreenda melhor, observe o quadro a seguir.

Quadro 2 Etapas do desenvolvimento do Espírito.

LÓGICA	FILOSOFIA DO ESPÍRITO	FILOSOFIA DA HISTÓRIA
Sensação	Arte	Mundo antigo
Representação	Religião	Idade Média
Conceito	Filosofia	Época nova

A tarefa da arte é produzir seu próprio declínio em prol das formas superiores que devem sucedê-la. Tudo isso se torna claro enquanto pensamos que a marcha negativa da dialética tem de produzir a supressão da relação de oposição a fim de ascender a um grau superior, até que o Espírito possa alcançar a si mesmo em sua pureza absoluta.

A arte, desse ponto de vista, é considerada por Hegel como a forma mais inferior do Espírito. Sua superação tanto lógica, como histórica, é uma necessidade imposta pelo movimento dialético.

Arte e Filosofia da Arte

Semelhante a Schelling e diferentemente de Kant, Hegel insiste que a Estética é ciência não tanto do belo, mas, antes, da arte. Ela é ciência filosófica sobre a arte, ou melhor, Filosofia da arte bela. "A arte – afirma Hegel – deve revelar a verdade nas formas das imagens sensíveis. [...] o belo e a verdade é a mesma coisa" (HEGEL, 2001).

Essa característica da Arte faz com que ela se iguale a outras formas do Espírito, a saber, a Religião e a Filosofia. As obras de arte em sua essência mais profunda pertencem ao âmbito do pensamento.

Outra característica fundamental da arte é ser meio. Essa característica é comum na Estética clássica alemã. Assim, por exemplo, Kant atribui à *Crítica do Juízo*, cujo objeto é a Estética, papel de meio entre a faculdade cognitiva (*Crítica da Razão Pura*) e atividade prática (*Crítica da Razão Prática*), isto é, entre juízo e razão. Goethe, por sua vez, concebe o estético como meio entre o individual e o geral. Schelling vê a arte como síntese do ideal e do real.

Conforme Hegel, na *Fenomenologia do Espírito*, a arte, sendo religião artística, é o meio termo entre a religião natural e a religião da revelação. Mas, na *Estética*, a arte, num outro sentido, de novo aparece como meio, mas desta vez entre a sensação imediata e as ideias, entre o ser presente da natureza e o pensamento puro. A arte já não é simples material presente, um objeto qualquer diante dos olhos curiosos do espectador, mas é puro pensamento que ainda não se libertou da sensibilidade.

A passagem da sensibilidade para o pensamento puro traduz, realmente, a passagem da arte para a Filosofia e, com efeito, a passagem da obra de arte para a teoria. Não há força que poderia rejuvenescer a arte e, por isso, à Estética, como Filosofia da arte, cabe o papel não de estimular a arte, mas de explicá-la.

A Filosofia não cria e não transforma a vida, mas somente a compreende e a descreve. O próprio processo cognoscível é regular – ele, por si mesmo, mostra que alguma forma da vida já se esgotou irreversivelmente. Nesse sentido, assevera Hegel (2000), na Introdução à sua famosa obra *Princípio da Filosofia do Direito,* de 1821:

> Quando a filosofia começa desenhar com sua tinta cinza sobre o fundo cinzento, então alguma forma de vida já envelheceu e com sua cinza sobre o cinzento a filosofia não pode rejuvenescê-la, mas somente descrevê-la; a ave de Minerva levanta voo apenas quando as trevas caem.

Como toda Filosofia, a Filosofia da arte aparece quando a sua realidade esgota a si mesma. O crepúsculo da arte coloca a Estética sobre o ombro de Minerva. Esse é o ponto fraco da Estética hegeliana: Hegel limita o papel da Estética e a riqueza das suas especulações a um registro passivo das suas funções.

Estética do Belo

A estrutura da Estética hegeliana é dedutiva – realiza a passagem do geral para o específico e, por fim, para o individual. O sistema da Estética hegeliana se compreende em três termos: a **doutrina geral do belo** (primeira parte), **as formas específicas da arte** (segunda parte) **e o sistema das artes individuais** (terceira parte).

O belo é o conceito central da Estética de Hegel, ele é também compreendido como fenômeno espiritual, reino das artes belas e do Espírito Absoluto. O belo é concebido por Hegel em três etapas: a noção do **belo em geral**, **belo na natureza e na arte**, **belo como ideal**.

A noção do belo em geral, independentemente de se na natureza ou na arte, é resultado da influência de Platão sobre Hegel – esta é a tradição do idealismo objetivo. O belo é ideia e, nesse sentido, é verdade. A ideia não é somente verdade, mas também beleza. O belo é a aparência sensível da ideia.

O primeiro ser presente na ideia é a natureza e a primeira esfera em que a beleza aparece é a beleza natural. A vida na na-

tureza é bela enquanto é uma ideia sensivelmente objetivada. Justamente por isso, os objetos belos da natureza são rigorosamente determinados em ordem hierárquica.

Os objetos inanimados da natureza ocupam o grau inferior. Em seguida, aparece o mundo vegetal, seguem os animais e, por fim, o homem. O critério que determina essa hierarquização, como se pode notar, é o grau de vitalidade que reside nos seres naturais.

Conforme Hegel, o belo da natureza não satisfaz. Unicamente o belo artístico é realidade adequada à ideia do belo. O belo na natureza é imperfeito, inacabado por ser somente reflexo do Belo que pertence ao Espírito. O belo na arte é superior, pois nasce diretamente do Espírito.

Conforme o panteísmo dinâmico de Hegel, tudo que possui existência é verdadeiro enquanto é um grau da existência do Espírito. Realmente, o mundo natural é vivo, mas vivo enquanto dentro de si e longe da noção da liberdade. O Espírito realiza a liberdade num grau superior, a saber, na arte. As falhas do belo na natureza suscitam e fazem necessário o belo na arte.

Esta é a concepção objetivo-idealista da arte que Hegel nos descreve. Ela pode ser resumida assim: a natureza é aparência bela do Espírito. Mas junto com esta e dentro desta resplandece outra ideia dialético-criativa, que desvia a relação **Espírito** – **natureza** e a substitui por **natureza** – **homem**.

Desse novo ângulo que Hegel nos oferece, a natureza é bela não porque é aparência do Espírito, mas porque é adequada à alma humana.

Dessa forma, os animais são belos enquanto revelam traços semelhantes ao caráter humano, como coragem, esperteza

etc. Esse conceito de beleza inspira a ideia de que o belo não existe por si mesmo, mas enquanto compreendido pelo sujeito humano: "A beleza natural é bela enquanto percebida por nós, isto é, por nossa consciência" (HEGEL, 2001).

A forma superior do belo só se revela na arte, isto é, o **ideal**. Suscitado pela imperfeição do belo na natureza, o ideal realiza a liberdade, contém verdade e espiritualidade. A verdade na arte não consiste na concordância de algo externo com algo interno.

O ideal necessita de correspondência da forma externa com a vida interna, a da alma. Os retratos de madonas de Rafael inspiram a forma à qual corresponde o amor bem-aventurado, alegre e nobre das mães. Com efeito, o ideal na arte consiste na redução da existência externa ao espiritual.

Artista

A arte é obra do gênio artista. E, para Hegel, é claro que o gênio é determinado pela natureza. Justamente por isso, conforme o filósofo entende, nenhum desejo de criação poderia ser realizado sem essa determinação natural de gênio. *Grosso modo*, trata-se daquele dom natural que conduz o artista à realização das suas obras.

Contudo, o gênio não pode contar só com esse dom natural. A imaginação dele deve ser vinculada a suas intenções e experiência vital. Do ponto de vista formal, a arte não pode se furtar da experiência adquirida ao longo dos anos de vida e ensino.

Essa é a razão pela qual Hegel não concorda com o postulado de Schelling, conforme o qual a criação artística brota como inspiração-relâmpago espontânea, fruto de uma atividade genial comparável à loucura.

A racionalidade, conforme Hegel, é traço marcante de toda arte. Para o racionalista Hegel, não há dúvida de que somente da "[...] fantasia não pode nascer uma obra de arte séria" (HEGEL, 2001, p. 392). Sem o pensamento, o artista não pode dominar o conteúdo, que deve, por sua vez, expressar a ideia.

A arte, conforme esse entendimento, é unidade de instinto e do pensamento, de dom natural e experiência social, do irracional e racional.

Na sua análise sobre a arte, Hegel retoma um problema que é fundamental para toda a Estética clássica alemã, a saber: qual a relação entre a arte e a realidade natural, entre o gênio e a sua naturalidade.

Conforme Hegel, a arte não pode ser reduzida a mera imitação dos fenômenos naturais. Se ela se limitar à *mimesis*, ela perde vitalidade e credibilidade.

Mesmo que sejam perfeitas as cópias da arte, elas jamais alcançariam a vitalidade imediata da natureza. Nesse ponto, Hegel plenamente concorda com Schelling.

A arte pode reproduzir virtuosamente os fenômenos naturais, mas essa virtuosidade, por si mesma, é faculdade técnica e não espiritual. A finalidade estética nunca se reduz a imitação perfeita de formas naturais:

> A imitação pura das formas da natureza promovida pela arte jamais suporta a competição com as formas autênticas da natureza e parece como se a minhoca imitasse o andar do elefante (HEGEL, 2001, p. 82).

Justamente porque a arte não é simples reprodução formal, ela começa a agir, em parte como forma, com seu próprio ser artístico, com a força do seu mistério imaginativo.

A faculdade essencial da obra de arte é suscitar a fantasia. Diferentemente do poder passivo da imaginação, a fantasia possui poder criativo. A fantasia possui o poder de compreender a realidade e decorar o mundo colorido da diversidade. Ela é que deve perceber a racionalidade interna das coisas, não na forma de posições gerais, mas na imagem concreta da realidade individual.

A faculdade do gênio consiste, *grosso modo*, na faculdade de realização de obras de arte. Diferentemente do talento, que não ultrapassa a mera virtuosidade, o gênio capta o fenômeno em sua plena forma e liberdade e assim o descreve. O artista gênio cria em inspiração, mas, conforme Hegel, a inspiração não é algo que se pode possuir constantemente.

O artista, no estado de inspiração, é plenamente mergulhado no objeto e não sossega até encontrar a forma mais perfeita. Mas, essa perfeição realizada pelo gênio do artista tem dimensão racional e, enquanto em clareza racional, ele alcança a verdade do objeto.

Cabe frisar, porém, que a atividade do gênio é limitada, por um lado, pelo caráter do objeto e, por outro, pelo da época e dos homens que compreendem a obra de arte. Portanto, a liberdade do gênio artista se realiza como compreensão dessas duas necessidades, pois o artista cria para o público, para o povo; a verdadeira obra de arte imortal é acessível não somente para um número limitado de intelectuais, mas para a nação inteira.

Diante da desenfreada fantasia do artista, ergue-se uma barreira – o povo, o público, que deve aceitar ou rejeitar a sua obra. Como um fenômeno individual, a obra de arte não existe por si mesma, mas à medida que é compreendida pelo público

que contempla com adoração: "[...] cada obra de arte é um diálogo com aquele que está diante dela" (HEGEL, 2001, p. 369).

Formas específicas da arte e o princípio do historicismo

O ideal em geral, a perfeita obra de arte, concretiza-se em formas específicas da arte e o Espírito se realiza e se reproduz a partir delas. O princípio distintivo das diferentes formas de arte é o princípio material que permeia todo o sistema. O conteúdo da arte surge, antes de tudo, do material histórico, portanto, do objetivo e não do subjetivo do artista ou do espectador.

Na Estética hegeliana, a tese que introduz o primado do conteúdo histórico sobre a arte é, inseparavelmente, ligada a todo o sistema hegeliano. Se o conteúdo é o que determina a arte, então o conteúdo é sujeito às mudanças históricas, o que, por sua vez, interfere na compreensão histórica da Estética. A Estética de conteúdo torna-se Estética histórica. Tratar a arte como sendo separada do espaço e do tempo não é tratamento filosófico.

Por que, primeiro, surge o gênero épico, depois, o lírico e, por fim, o dramático? Por que a arte medieval substitui a arte plástica grega? Por que a arte dos tempos modernos se caracteriza como subjetiva e individual?

Para Hegel, essas perguntas são intimamente ligadas ao processo histórico regular e determinante, e a tarefa de tal estudo cabe à Filosofia da arte.

O desenvolvimento regular da arte, conforme entende o filósofo, deve acompanhar o desenvolvimento regular do Espírito, pois a arte é a imagem sensível do Espírito. Assim, o esquema hegeliano reitera o esquema geral do processo de desenvolvi-

mento do Espírito. Conforme essa ideia, o filósofo encontra, na arte simbólica, o predomínio das percepções confusas, ao passo que a arte romântica tende aos conceitos mentais. A arte clássica nasce da mitologia; a arte romântica, da reflexão.

Em termos de História, a arte simbólica é antiga-oriental, assim como a antiguidade oriental é simbólica; a arte clássica é grego-antiga (Roma é o fim do ideal clássico), assim como a Antiguidade grega é clássica; a arte romântica é cristã, assim como o cristianismo é romântico.

Baseado nesse princípio historicista, Hegel designa três períodos do desenvolvimento da arte: simbólico, clássico e romântico. A arte simbólica apresenta uma busca da imagem que possa apresentar o Espírito. E, visto que, por um lado, o Espírito não cede à imagem e, por outro, os objetos naturais são plenamente definidos, o resultado é uma unificação inadequada. Com efeito, o símbolo não pode ser plenamente adequado ao seu significado. Se for, ele deixa de ser símbolo.

A disputa entre o conteúdo e a forma é o princípio interno da arte clássica, conforme Hegel. O período simbólico do desenvolvimento da arte prepara o solo para o período clássico da arte. O simbólico deixa de ser simbólico logo após o conteúdo superar a imagem abstrata, transformando-se em livre individualidade.

Na arte clássica, nota Hegel, o conteúdo coincide perfeitamente com a forma. O Classicismo realiza essa unidade na estátua grega, que é concebida como síntese do espírito e do corpo. Assim que a imagem externa do homem (o corpo) pode falar da essência interna do homem (espírito), a arte clássica chega à perfeição no reino da beleza (HEGEL, 2001).

A forma romântica da arte de novo (como no Simbolismo) desequilibra a unidade de conteúdo e forma que a arte clássica perfeitamente realiza. Mas, isso acontece num grau mais elevado do desenvolvimento do Espírito.

Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel considera a arte clássica como religião artística, na *Estética*, a arte clássica torna-se a expressão mais perfeita da arte, ao passo que a arte romântica já se encaminha para a religião.

O objeto do Romantismo é o mundo interno e, por isso mesmo, a imagem sensível deixa de ser essencial. Enquanto a arte clássica tende à beleza externa, a arte romântica volta-se à beleza interna. Assim, o Espírito torna-se mais próximo de si mesmo e procura aquela objetividade que antes buscava nas formas externas da sensibilidade.

A base da arte romântica é o Cristianismo e sua temática dominante, a vida de Cristo, Maria e os apóstolos, a honra, o amor e a fidelidade. Enquanto, na arte simbólica, a última razão para a imperfeição das formas deve ser procurada na insatisfação do Espírito, na arte romântica, ao contrário, o Espírito é tão mais perfeito que não necessita da unificação com os fenômenos externos.

A arte – e essa é a profunda convicção de Hegel – inevitavelmente tem de produzir seu fim. Assim, a arte romântica ingressa na espiritualidade, e nela o Espírito começa a se distanciar das formas sensíveis.

O esquema de Hegel sobre a arte dificilmente acompanha os fatos históricos. Isso se torna evidente na última etapa – arte romântica, que inclui a arte medieval, do Renascimento, do Clas-

sicismo, do Iluminismo e do Romantismo, ou seja, tantas diferentes ramificações artísticas.

Todos esses fenômenos artísticos não se podem unir sob um princípio historicista, devido à sua diversidade de expressão.

Classificação das artes

O sistema das diversas artes constitui a terceira parte da Estética hegeliana. Devemos deixar bem claro que o desenvolvimento das diferentes artes se determina por Espírito, em função da realização plena do Espírito em sua aventura dialética. Conforme esse entendimento, podemos compreender a classificação das artes na Estética de Hegel. Observe:

1) **Arquitetura**: é a típica arte simbólica, pois sua parte material é a matéria pesada, ao passo que a sua parte formal é a natureza inanimada e ordenada simetricamente.
2) **Escultura**: é a típica arte clássica, pois ainda utiliza a matéria pesada (pedra, bronze etc.), mas, ao mesmo tempo, toca na vivacidade do espírito – com efeito, a escultura revela a vida espiritual. Na escultura, temos a harmonia entre matéria e forma, entre o corpo e espírito.
3) **As artes românticas**: tendem a desenhar as vivências subjetivas e internas do sujeito. Hegel, tradicionalmente, divide-as em três.
    - A primeira manifestação desse processo é a **pintura**. Ela utiliza a forma externa para expressar a vida interna – fazendo-a assim objeto de contemplação. A parte material da pintura não é pesada como na

arquitetura, nem extensiva, como na escultura – a pintura rejeita a realidade sensível e começa aplicação das cores.

- A segunda manifestação da arte romântica é a **música**. O seu conteúdo é a subjetividade espiritual, a sensibilidade como tal; sua parte material é o som.
- Por fim, aparece a **poesia** – a arte da fala, a verdadeira arte do Espírito, a arte mais rica e ilimitada. A poesia, enquanto ganha espiritualidade, perde o sensível. A poesia é a terceira arte romântica, que, contudo, ultrapassa os limites do romântico. Além do mais, a poesia afirma o seu nexo com a História.

A poesia alemã do século 19, por exemplo, não pode ser a mesma que a medieval. **Cada época tem seu próprio foco e sua visão própria**, **que se registra melhor e de modo mais claro na poesia**.

Os diversos gêneros poéticos revelam a determinação social da arte. Por exemplo, a poesia trágica coincide com os momentos reais da História – a condição mais propícia para a poesia trágica é estado do heroísmo social. A tragédia só opera em estado de guerra, a coragem é um estado do ânimo mais próprio para a descrição trágica.

O romance, por sua vez, segundo Hegel, aparece como epopeia moderna da sociedade, possível somente em uma ordenação prosaica da realidade – o romance tenta devolver os direitos perdidos da poesia com relação aos fatos e eventos, aos indivíduos e seus destinos.

A determinação histórico-social não cabe somente ao épico, que revela os eventos históricos importantes da vida dos in-

divíduos e do povo, mas também à lírica, apesar de ser esta uma poesia subjetiva, pois ela visa as épocas que revelam uma ordem acabada de relações sociais.

A poesia dramática ainda menos pode fazer exceção do princípio geral do desenvolvimento da arte. Ela descreve a ação cujo sentido verdadeiro se desenha pelas forças eternas, deuses, ou o divino em geral, que constituem o conteúdo e o fim da individualidade humana: "O drama é produto de uma vida social em si desenvolvida".

Conforme Hegel, o trágico consiste justamente do fato de que as partes da colisão (conflito) são antagonistas. Os heróis trágicos são tanto culpados como inocentes e, em sua individualidade, eles transgridem a ordem estabelecida, realizando, assim, o progresso. Portanto, a sua culpa é, ao mesmo tempo, a sua honra: "Para os homens grandiosos serem culpados é honra" (HEGEL, 2001, p. 772).

Assim, por exemplo, Hegel compreende *Antígona* como colisão entre os princípios que regem o Estado, por um lado, e os princípios que determinam a honra familiar e as virtudes religiosas realizadas por Antígona, por outro. Os dois heróis seguem rigorosamente seus princípios, nenhum deles quer ceder ao outro; daí nasce o trágico.

Além disso, Hegel vê o trágico nos grandes vilões que destroem os fundamentos do mundo e impõem nele outros paradigmas. Nesse sentido, para Hegel, o mal, que é puramente negativo, nos afasta. Mas o mal também tem força criadora, como motor do progresso ou como causa de mudanças históricas.

Partindo desse foco, podemos observar como, na Estética hegeliana, entra outro princípio – o da Filosofia da História, con-

forme a qual é por meio do mal e da destruição que o Espírito Absoluto realiza a sua tarefa, avançando para frente e desenhando a História mundial. Para a realização desse projeto, o Espírito necessita de representantes, ou melhor, marionetes que o representem.

São os grandes homens da História que encarnam esse papel do Espírito. Podemos enumerar: Sócrates, César, Napoleão – os heróis do seu tempo que exprimem o curso da História, desenhando, conforme Hegel, a sua realização completa.

Com a análise da Estética de Hegel, finalizamos nossos estudos sobre a Estética clássica alemã.

11. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) A Estética, na concepção de Baumgarten, é considerada como gnosiologia inferior. Qual a razão dessa afirmação? Assinale a alternativa correta:
   a) É inferior, pois as verdades da Estética são somente prováveis.
   b) Ela é inferior, pois as suas noções de arte e do Belo são inferiores às noções de verdade e de bem.
   c) Ela é inferior, porque as suas imagens são confusas em comparação com a *gnosiologia superior* (Lógica).
   d) É inferior, pois os objetos de estudo de Estética não possuem realidade objetiva.

2) Qual a noção de ideal na Estética de Winckelmann? Assinale a alternativa que melhor corresponde ao entendimento de Winckelmann.
   a) A noção de ideal implica algo pensado pela razão, mas não realizável.
   b) O ideal seria a perfeição absoluta do natural.
   c) A noção de ideal implica a ideia de beleza suprema.

d) O ideal, conforme entende Winckelmann, é o que se realiza nas obras do gênio.

3) Kant, na sua análise sobre o Belo e o sublime, faz uma clara distinção entre eles. Assinale a alternativa correta que melhor expressa essa distinção.
   a) O sublime deriva da razão; a beleza, do sentimento; ao sublime correspondem campos cobertos de flores; ao Belo, altas montanhas cobertas por neve. O amor é sublime, ao passo que a amizade é bela.
   b) O sublime inspira medo; a beleza, alegria. As ações sublimes inspiram respeito; o Belo, amor. O sublime perturba; o Belo atrai. O sublime sempre tem de ser grande, enorme, ao passo que o Belo pode ser pequeno. A amizade é sublime, o amor entre os sexos é Belo; a tragédia é sublime; a comédia, bela; a razão é sublime; a esperteza, bela; a velhice é sublime; a juventude, bela.
   c) O sublime inspira tristeza; o Belo, alegria; o sublime sempre tem de ser grande, enorme, ao passo que o Belo pode ser pequeno; a prosa é sublime; a poesia, bela.
   d) O sublime inspira respeito; o Belo, amor; a velhice é sublime; a juventude, bela; o sublime inspira tristeza; o Belo, alegria.

4) Na sua teoria estética, Kant analisa a relação entre o gênio e a natureza. De acordo com isso, ele estabelece que:
   a) Por meio do gênio, a natureza prescreve as regras na arte, enquanto este cria independentemente das regras existentes.
   b) Por meio da sua arte, o gênio prescreve as regras da natureza, criando, assim, novas condições naturais.
   c) O gênio cria regras para arte, tendo como paradigmas as regras da natureza.
   d) A arte cria natureza, por meio do gênio, pois o gênio provém da natureza.

5) Como Schelling vê a relação entre Belo e sublime? Aponte a alternativa correta.
   a) O Belo é expressão do finito no infinito, ao passo que o sublime, do infinito no finito.
   b) O Belo é sublime pela sua beleza e o sublime é belo pela sua grandeza.
   c) O Belo é expressão do infinito no finito, ao passo que o sublime, do finito no infinito.

d) O Belo se define como uma infinitude intensiva, ao passo que o sublime, como infinitude extensiva.

6) Hegel considera três períodos do desenvolvimento da arte, a saber: arte simbólica, arte clássica e arte romântica. A esses três períodos correspondem três épocas históricas. Assinale a alternativa que corretamente correlaciona período artístico com a época histórica.
   a) Arte simbólica – Antiguidade greco-romana; arte romântica – Cristianismo; arte clássica – Antigo Oriente.
   b) Arte simbólica – Antigo Oriente; arte clássica – Antiguidade greco-romana; arte romântica – Cristianismo.
   c) Arte simbólica – Antigo Oriente; arte clássica – Cristianismo; arte romântica – Antiguidade greco-romana.
   d) Arte simbólica – Cristianismo; arte clássica – Antiguidade greco-romana; arte romântica – Antigo Oriente.

7) Qual o entendimento hegeliano do trágico? Assinale a alternativa correta.
   a) Conforme Hegel, o trágico consiste justamente no fato de que as partes da colisão (conflito) são antagonistas. Os heróis trágicos são tanto culpados como inocentes e, em sua individualidade, eles transgridem a ordem estabelecida, realizando, assim, o progresso.
   b) Segundo Hegel, o trágico consiste justamente no fato de que as partes da colisão (conflito) são antagonistas. Os heróis trágicos são culpados, pois, em sua individualidade, eles transgridem a ordem estabelecida, realizando, assim, o progresso.
   c) Para Hegel, o trágico consiste no fato de que as partes da colisão (conflito) são antagonistas. Os heróis trágicos são inocentes, e é só por ignorância que eles transgridem a ordem estabelecida.
   d) Nenhuma das alternativas está correta.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) c.
2) c.

3) b.
4) a.
5) a.
6) b.
7) a.

12. CONSIDERAÇÕES

Nesta unidade, você teve a oportunidade de conferir um dos principais momentos da concepção estética: a Estética clássica alemã. Também foi possível conhecer os seus principais representantes: Alexander Baumgarten, Winckelmann, Kant, Goethe, Schelling e Hegel. Para isso, no estudo proposto para esta unidade, você teve de analisar a relação arte-natureza no contexto do pensamento alemão, bem como de conhecer os principais problemas da Estética alemã.

Além dos problemas da Estética alemã em seu período clássico, você teve a oportunidade de conhecer outro problema que se configurou nos debates estéticos deste período: o problema do trágico.

Esperamos que tenha aproveitado todo o conteúdo oferecido nesta unidade e que ela lhe sirva como um estimulante para o aprofundamento de seus estudos por meio das obras destes autores.

13. E-REFERÊNCIA

Site consultado

BOCHENSKI, J. M. Origens da Filosofia Contemporânea. In: ______. *A Filosofia Contemporânea ocidental*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, s.d. Disponível em: <http://www.consciencia.org/origens-da-filosofia-contemporanea-a-filosofia-contemporanea-ocidental-j.m-bochenski>. Acesso em: 6 maio 2016.

14. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGARTEN, A. G. *Estética*: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

ECKERMANN, J. P. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Trad. Luis Silveira. Lisboa: Vega, s.d.

FISCHER, K. *Immanuel Kant und seine Lehre*. München, 1882. v. 2. (Geschichte der neuern Philophie).

GOETHE, J. W. *Máximas e reflexões*. 2. ed. Trad. Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães, 1992.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

______. *Estética*: a idéia e o ideal-Estética: o belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Vitorino. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

______. *Princípios da Filosofia do Direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HÖLDERLIN, F. *Edipe, remarques sur Antigone*. Trad. E. Fédier. Paris: UGE, 1965.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Victoriano Suarez, 1914.

______. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SCHELLING, F. V. *Obras escolhidas*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989a. (Os Pensadores).

______. Cartas filosóficas. In: ______. *Escritos Filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989b. (Os Pensadores).

______. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, F. Acerca do sublime. In: ______. *Teoria da tragédia.* São Paulo: E.P.U, 1991.

SCHOPENHAUER, A. Crítica da Filosofia kantiana. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

______. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SUZUKI, M. *O gênio romântico*: crítica e história da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Hachachmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1969.

UNIDADE 6

A ESTÉTICA E O PROBLEMA DO TRÁGICO

1. OBJETIVOS

- Conhecer como se desenvolveu o problema do trágico a partir da Filosofia da arte de Schelling a Nietzsche.
- Compreender as principais discussões dos filósofos alemães sobre a tragédia.
- Apreender quais as mudanças a análise da tragédia proporcionou aos filósofos alemães.

2. CONTEÚDOS

- Schiller.
- Schelling.
- Hölderlin.
- Schopenhauer e Nietzsche.

3. ORIENTAÇÃO PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientação a seguir:

1) Como sugerimos anteriormente, é importante que você dedique um tempo para as leituras e, consequentemente, para a reflexão sobre os conceitos

aqui apresentados. Sendo assim, sugerimos a leitura de duas obras que poderão acrescentar mais a seus conhecimentos:

- *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, de Roberto Machado.
- *Nietzsche: pathos artístico versus consciência moral*, de Stefan Vassilev Krastanov, um dos autores desta obra que você estuda.

4. INTRODUÇÃO

Uma das principais questões da Estética desenvolvida no contexto da Estética clássica alemã recai sobre o trágico e a tragédia. Com o processo de retomada do modelo grego, operado por Winckelmann e mais tarde protagonizado por Goethe e Schiller, aos poucos, as especulações sobre o trágico e a tragédia vêm se configurando com mais intensidade no discurso filosófico.

As reflexões sobre a tragédia remontam à época de Aristóteles. Na sua obra *Poética*, o estagirita empreende uma análise poetológica da tragédia, enfatizando, sobretudo, as regras formais e o efeito trágico. Essa análise aristotélica influencia toda a tradição da abordagem do trágico e da tragédia até Schelling.

Segundo Szondi (2004), as especulações em torno da questão implicam duas interpretações: a aristotélica, que, como vimos, se ocupa das regras formais da tragédia e do efeito trágico que ela suscita; e a filosofia do trágico, a qual, segundo Szondi, se inicia com Schelling. Peter Szondi (2004, p. 26), em sua obra *Ensaio sobre o trágico*, afirma: "Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico".

Portanto, a interpretação de Szondi mostra que, de Aristóteles até Schelling, a tragédia constitui um problema poetológico. Apenas com Schelling, o trágico envolve um problema ontológico. O idealista alemão, em 1795, propõe uma análise onto-dialética, enquanto uma questão da condição humana, sobre *Édipo*.

Hegel, por sua vez, viu no trágico o modelo perfeito da sua dialética. Nesse sentido, Szondi notou bem que: "Na medida em que o processo trágico, em Hegel, é interpretado como autodivisão e autorreconciliação da natureza ética, manifesta-se, pela primeira vez, sua estrutura dialética" (SZONDI, 2004, p. 26).

Sem dúvida, a ideia de que a tragédia servia como modelo da dialética, introduzida por Szondi, parece bastante plausível e sustentável, todavia os rastros de um pensamento dialético sobre o trágico poder-se-iam notar ainda em Schiller, mais especificamente em suas reflexões *Sobre o sublime*, em termos de uma reconciliação dialética (SCHILLER, 1991). O tema aí presente é o antagonismo entre a necessidade natural e a liberdade moral. E, apesar de o poeta estar no leito da abordagem poética, a sua interpretação já mostra essa tendência dialética. Em razão disso, a nossa reflexão sobre o problema "trágico" começará com a interpretação schilleriana.

5. SCHILLER

Em suas especulações sobre o trágico, Schiller explora bastante algumas ideias kantianas e, mais especificamente, a ideia do sublime. Aliás, Roberto Machado tem razão ao afirmar que a ideia kantiana de sublime permeia as especulações até Nietzsche. Vejamos o que ele diz:

> O que se observa, portanto, quando se comparam esses pensadores é que, tanto em Nietzsche quanto em seus antecessores a partir de Kant, o sublime é sempre definido levando-se em consideração dois termos de níveis, peso ou potência diferentes: um marcado pelo finito, pela limitação, pela forma; o outro, pelo infinito, pela ilimitação, pelo informe. Essa desproporção, essa imensurabilidade entre um condicionado e um incondicionado marca o pensamento do sublime de Kant a Nietzsche (MACHADO, 2006, p. 222).

Para Schiller, a colisão trágica é uma *"apresentação sensível do supra-sensível"* – expressão utilizada por Roberto Machado em sua obra *O nascimento do trágico* (2006, p. 53). Segundo Machado (2006), a noção de suprassensível que Schiller utiliza não se identifica com o suprassensível ontológico da Metafísica do tipo platônico. Deve-se, antes, entender como sendo uma liberdade incondicional que produz um efeito transcendente, superando o reino da necessidade.

No entanto, essa liberdade que comunica o suprassensível só se dá pela resistência à necessidade natural, quando aquela resiste ao sofrimento, à base da sua livre vontade e, levada às últimas consequências, sofre derrota no grau sensível, mas vence no suprassensível:

> Sublime é como chamamos a um objeto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando, porém, a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites: perante o qual, portanto, ficamos fisicamente a perder, mas acima do qual nos elevamos moralmente, isto é, através de idéias (SCHILLER, 1991, p. 58-59).

Assim, Schiller leva ao fim a tendência kantiana de pensar o sublime como sendo a encarnação das ideias da razão em termos morais. Diz ele, nas suas observações em "Acerca do sublime":

> [...] o sublime nos fornece uma saída do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos presos para sempre. Não paulatinamente (pois, não existe transição alguma da dependência para a liberdade), mas repentinamente e por meio de um abalo, ele arranca o espírito independente à rede na qual o envolveu delicada sensibilidade que prende tanto mais firmemente quanto mais transparente a tenha fiado. Embora ela (a sensibilidade), através de imperceptíveis influências de um gosto debilitado, tenha enorme ascendência sobre o homem e tenha conseguido penetrar, sob o sedutor invólucro do belo espiritual, até a mais recôndita morada da legislação moral, para aí envenenar na sua fonte a santidade das máximas, ainda assim basta com freqüência uma única emoção sublime para rasgar essa teia de embuste, devolvendo ao espírito agrilhoado, de uma só vez, toda a sua força elástica, trazendo-lhe a revelação sobre a sua verdadeira destinação e impondo-lhe, ao menos por um momento, o sentimento da sua dignidade (SCHILLER, 1991, p. 60).

A partir de Kant, o sublime é pensado como dissonância, desproporção, desarmonia. Ele surge como desprazer oriundo da impotência da imaginação diante da grandeza ilimitada ou do poder ilimitado. A imaginação, por si mesma, é incapaz de compreender o todo, sentindo-se impotente diante da realidade infinitamente superior. Mas, o fato de a imaginação sentir-se impotente indica que, no homem, existe algo superior que comunica essa impotência de um ser finito e que, portanto, possui um poder racional ou uma faculdade inteligível capaz de superar essa impotência.

O desprazer do sublime decorre da incomensurabilidade entre imaginação e razão, da incapacidade da imaginação de fornecer aquilo que a razão exige. Compreendendo essa sua fraqueza, a imaginação submete-se às regras da razão, que resulta,

por sua vez, em harmonia entre ambas. Essa harmonia origina o prazer, que não vem diretamente, mas por meio de desprazer.

Vale observar que uma das funções do sublime é representar o irrepresentável, servindo como símbolo que dá acesso a outra realidade – a realidade irrepresentável. No caso de Schiller, o acesso à representação da sublimidade moral dá-se pela sujeição do estado físico ao poder da natureza, que remete ao seu outro. Nos seus comentários sobre o *Cid*, de Corneille, e *Coriolano* (peça de Shakespeare que representa o sacrifício do amor do pai pelo filho em prol de um dever mais elevado para com a pátria), Schiller chama a atenção à vitória moral sobre as inclinações da natureza sensível – com efeito, revela-nos a vitória da liberdade, pela derrota da necessidade.

O *Cid* de Cornelle apresenta o conflito entre duas personagens apaixonadas, que sacrificam o amor um pelo outro em prol da honra. Diz Schiller:

> O amor à honra e o amor filial armam a mão de Rodrigo contra o pai de sua amada, e a intrepidez torna-o vencedor sobre este; o amor à honra e o amor filial fazem-lhe de Jimena, a filha do morto, uma terrível acusante e perseguidora. Ambos agem opostamente as suas inclinações, que tanto fremem de medo ante a desgraça do objeto perseguido quanto os torna diligentes o dever moral de provocar essa desgraça. Dessa forma ambos granjeiam o nosso mais alto respeito, porque cumprem um dever moral às custas da inclinação (SCHILLER, 1991, p. 94).

Schiller, portanto, utiliza-se do veículo do símbolo para apresentar o irrepresentável. A tragédia é, nesse caso, o "espelho mágico" que transforma a imagem refletida em sentimento do sublime.

A originalidade de Schiller, de acordo com Szondi (2004), de pensar o trágico a partir da noção de sublime de Kant, sem

dúvida, é indiscutível, todavia a sua interpretação permanece ligada à versão poética. O suprassensível, nesse caso, não se associa a uma camada metafísica, mas pertence à dimensão moral. Nessa interpretação, contudo, nota-se, em todo caso, um anseio ontológico do suprassensível que possa garantir o sentido moral.

A valorização do estado moral em detrimento do estado físico que o poeta enfatiza revela outra conotação, na medida em que a renúncia ao sensível e, portanto, à conservação da vida sensível, garante um ganho maior – a segurança de que a liberdade não foi derrotada e, em consequência, o humano no homem foi conservado.

Apesar de a versão schilleriana sobre o trágico, como Szondi (2004) lembra, permanecer vinculada à análise poetológica, ela certamente aponta para o nascimento da especulação ontológica sobre o trágico, que entrará em vigor no discurso filosófico a partir de Schelling.

6. SCHELLING

O trágico, para Schelling, revela-se como condição negativa de reconciliação entre liberdade e necessidade numa absoluta identidade, em que toda diferença desaparece. Nessa concepção, ressoam, portanto, os rastros da sua Filosofia da identidade. Essa identidade, porém, só é revelada a partir da intuição estética – esta é unicamente capaz, segundo o filósofo, de revelar o Absoluto. Segundo Schelling, a intuição do Absoluto só é acessada pelo viés estético, enquanto fundamenta o âmbito artístico e este, por sua vez, apresenta-se como representação sensível do Absoluto.

O trágico, como vimos, é considerado por Schelling como resultado do antagonismo entre a liberdade e a necessidade. Isso transparece perfeitamente nas suas considerações sobre o *Édipo Rei*, de Sófocles. Nessa obra, a colisão trágica surge como efeito da relação de forças da liberdade e do destino inevitável. Nesse conflito, o herói trágico sucumbe, mas o faz resistindo. Com isso, a tragédia grega, de acordo com Schelling, faz apologia à liberdade humana, que, no âmbito do destino inevitável, mostra-se como necessidade. Em suas *Cartas filosóficas*, referindo-se a esse caráter da tragédia grega, Schelling (1989b, p. 34, Carta 10) afirma:

> Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições da sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade de ser um criminoso, lutando ele mesmo contra a fatalidade e, contudo, terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O fundamento desta contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito entre a liberdade humana e a potência do mundo objetivo, no qual, o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, por que não foi derrotado sem luta, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, fazendo com que seu herói lutasse contra a potência superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar – mesmo que pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é livre, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa de ser também livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda da sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse despojado da liberdade podia sucumbir ao destino. Era um grande pensamento suportar volun-

> tariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, para, desse modo, pela própria perda da sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir, fazendo ainda uma declaração de vontade livre.

Esse fragmento revela claramente a relação dialética de oposição entre o subjetivo e o objetivo, entre a liberdade e a necessidade, trazendo à tona uma original concepção ontológica sobre o trágico, em que se coloca em pauta a condição humana. Essa é a razão pela qual – concordando com Szondi – Schelling pode ser intitulado de fundador da Filosofia do trágico.

Ao meditar sobre a colisão trágica, Schelling chega à noção do mal trágico. Esse mal possui uma expressão ontológica. Ontologicamente, o Mal origina-se da liberdade de querer que, no interior do seu sistema, expresse-se o processo de diferenciação que se produz entre a liberdade subjetiva e a necessidade objetiva. Em contrapartida, a introdução do mal trágico tenta enfatizar a liberdade do sujeito que, como tal, é capaz de escolher o Bem ou o Mal, pois, como Hartmann assevera, ao comentar a ideia schellinguiana: "uma vontade absolutamente presa ao Bem seria escrava" (HARTMANN, s.d., p. 166).

Portanto, o conceito de Mal, além de enfatizar a separação ou diferenciação, por meio da qual o mal se torna presente, destaca também o caráter moral da sua concepção sobre o trágico. O Mal é o que Schelling chama de princípio obscuro; é a vontade própria do indivíduo – aquilo que o leva ao vício, à cobiça, por fim, ao Mal. A este se contrapõe o princípio claro de que, ao subordinar a vontade individual, produz a harmonia e conduz o indivíduo à reconciliação.

De certo modo, Schelling justifica a presença do Mal, por este destacar a liberdade humana, a liberdade de escolher, que

engendra a diferenciação. A escolha produz a diferença e essa diferença é obra da liberdade. Nesse sentido, o idealista Schelling vê no Mal não um defeito ou carência, mas perfeição: "É assim que a capacidade de praticar o Mal" – nota Hartmann (s.d., p. 17) ao comentar esta ideia,

> [...] pertence precisamente à sua perfeição. Mas não é a capacidade de um defeito e sim dum poder. O Mal não é natural, nem animal, nem sub-humano, mas especificamente humano e pessoal [...] A ordem moral do mundo no processo da história universal está garantida pela essência do próprio Mal.

Dito de outra maneira, o Mal seria o princípio da revelação do Absoluto para o sujeito humano, a partir do qual o Absoluto toma consciência de si. Essa consciência de si só é possível pela diferenciação que se opera no interior do Absoluto e que instaura a oposição dialética que, por fim, conduz o Absoluto a contemplar a si mesmo em sua identidade absoluta a partir do homem. Justamente por isso, diferentemente de Aristóteles, que se recusava a atribuir culpa à personagem trágica (caindo na desgraça por algum erro – *harmatia*), para Schelling, a personagem trágica é necessariamente culpada por um crime infligido pelo destino:

> É, portanto, necessário que a própria culpa novamente se torne necessidade, e não seja tanto acarretada pelo erro, como diz Aristóteles, quanto por vontade do destino e uma fatalidade inevitável ou por uma vingança dos deuses (SCHELLING, 2001, p. 317).

Todavia, temos de observar que Schelling não enfatiza tanto a colisão trágica; o foco principal não é o conflito, mas a reconciliação, que, por meio do conflito, torna acessível o Absoluto:

> O herói da tragédia, que, todavia, suporta calmamente, acumuladas sobre si, todas as durezas e insídias do destino, representa por si mesmo o em-si, o próprio incondicionado e absoluto novamente em sua pessoa; seguro de seu plano, que nenhum

> tempo executa, mas que tampouco nenhum tempo destrói, ele olha tranquilamente, do alto, a torrente em que segue o curso do mundo. A adversidade, que abate e destrói a personagem trágica, é um elemento tão necessário à pessoa moralmente sublime, quanto o conflito das forças naturais e a supremacia da natureza sobre a mera capacidade de apreensão sensível o é para o fisicamente sublime. A virtude só se põe à prova na adversidade; a coragem, somente no perigo: na luta contra a adversidade, luta na qual não vence fisicamente, nem derrotado moralmente, o corajoso é somente símbolo do infinito, daquilo que está além de todo sofrimento. Apenas no Máximo sofrimento pode se revelar o princípio em que não há nenhum sofrimento, assim como em toda parte tudo se objetiva no seu oposto. O verdadeiro sublime trágico se baseia, por isso mesmo, em duas condições, a de que a pessoa moral sucumba às forças físicas e, ao mesmo tempo, vença pela maneira de pensar e proceder (SCHELLING, 2001, p. 125-126).

O trecho citado não deixa dúvida de que Schelling permanece fiel a um finalismo metafísico idealista que se realiza por um viés dialético. O que importa não é o conflito, todavia ele deve ser forjado para que haja solução. Uma solução que confere a Schelling a adesão integral à moralidade.

7. HÖLDERLIN

Uma interpretação sobre o trágico que também apresenta um enfoque moral nos é apresentada por Hölderlin. Cabe notar que o poeta sentia imensa atração e fascínio pelo mundo grego, e não apenas por aquele aspecto apolíneo enfatizado por Winkelmann, mas também pela parte sombria, pelo lado "noturno" da existência.

A compreensão do trágico que Hölderlin propõe envolve a contradição entre dois princípios antagônicos. No entanto, mais

importante do que a contradição para o poeta é a sua unificação ou reconciliação. Todavia, tal reconciliação deve ser compreendida à luz de duas versões diferentes sobre o trágico, propostas pelo poeta. A primeira é inaugurada e exposta em *Fundamentos para Empédocles* e a segunda inicia-se com as *Observações sobre Édipo e Antígona*.

Na versão inicial, Hölderlin apresenta uma originalidade no tratamento do trágico, ao negar que o conflito externo resulta na morte trágica. Segundo ele, a morte trágica já é preanunciada pelas razões internas do indivíduo. Portanto, não são os acontecimentos externos que conduzem ao conflito, mas a própria subjetividade que, ao se reconhecer como determinada e limitada, anseia pelo rompimento dessa limitação, por um ato de aniquilação da individualidade e pela unificação com o Absoluto.

Em *Fundamentos para Empédocles* (texto que reflete o conflito trágico vivido pelo sábio grego, e que não chegou a ser concluído), Hölderlin compõe suas reflexões à base de dois aspectos opostos, ao definir a natureza como aórgica (o caráter ilimitado e universal da natureza), por um lado, e a arte como orgânica, isto é, o artificial, o racional, o compreensível, por outro. A natureza aórgica é a origem e o fim, ao passo que a arte orgânica é meio para um fim, segundo o entendimento do poeta.

Hölderlin insiste em uma mediação entre ambos os polos, mediação na qual um não se torna o outro, mas conserva seus traços específicos. Trata-se de uma relação harmoniosa em que a arte dá brilho e atribui imagem divina à natureza. A harmonia, nesse sentido, consiste na intermediação que dá à natureza caráter orgânico e à arte, caráter aórgico. Pela arte, vem à tona o inconcebível, ela é o contraste por meio do qual se revela o Absoluto em sua unidade sagrada.

O anseio pela harmonia domina os pensamentos de Empédocles, forçando-o a fugir de toda limitação e determinação impostas pela sua subjetividade monádica. O desejo ardente de restabelecer-se na unidade originária, manifesta pelo sábio, engendra o conflito trágico, que se resolve na morte.

Hölderlin compreende a tragédia como sendo metáfora do Absoluto, uma metáfora que engendra a intuição intelectual, e, nesse sentido, é clareira do Absoluto. Como metáfora, a tragédia "transporta" o sentido de "unidade íntima mais profunda que se expõe em oposições reais" (MACHADO, 2006, p. 141).

Segundo Machado (2006), a concepção de Hölderlin aproxima-se da compreensão schellinguiana na medida em que a frase "unidade íntima mais profunda" denota o Absoluto, por um lado, e "oposições reais", por outro, denota os acontecimentos concretos reais. Nesse sentido, a metáfora é concebida como sendo representação sensível do Absoluto – ideia que certamente remete a Schelling. A colisão trágica, portanto, ocorre entre duas forças, uma que une e outra que separa – alusão ao amor e ao ódio em que o velho sábio Empédocles teria pensado em suas reflexões.

Hölderlin vê a colisão como resultado da relação entre uma força separadora e uma unificadora, que atuam no interior da subjetividade humana. A morte, nesse sentido, apresenta-se como solução e restauração do equilíbrio.

Nessas reflexões sobre o trágico, a harmonia estabelecida entre a natureza e a arte, pela qual **a natureza se torna mais orgânica e o homem, mais aórgico**, não marca ainda o ápice da especulação hölderliana sobre o trágico. De uma reconciliação como solução do antagonismo em que Empédocles se encontra, em *Fundamentos para Empédocles*, a meditação de Hölderlin vai

para um antagonismo extremo e radicalizado, sem qualquer possibilidade de reconciliação.

Esse antagonismo irreconciliável aparece nitidamente nas suas *Observações sobre Édipo e Antígona*, em que o pensamento do poeta sobre o trágico toma outra direção. Em *Fundamentos para Empédocles*, ele descreve uma oposição que termina com unificação. Nas *Observações*... ele vai aprofundar o antagonismo a ponto de tornar insuperável qualquer reconciliação. Essa nova abordagem sobre o trágico revela três aspectos principais, a saber:

- **análise poética**, que enfoca as questões formais e estruturais da tragédia;
- **análise dramatúrgica**, que diz respeito ao conteúdo e ao sentido da tragédia;
- **análise filosófica**, que enfoca a essência do trágico e da tragédia.

Deixando de lado as primeiras duas análises, isto é, a análise poetológica e a análise dramatúrgica, o que nos chama a atenção acerca da reflexão hölderliana sobre o trágico, nessa segunda versão, é a sua original e inovadora especulação filosófica.

Nas *Observações*, tanto sobre *Édipo* como também sobre *Antígona*, Hölderlin vê o conflito trágico como resultante do ato de *hybris*, da tendência humana de ultrapassar seus limites, tentando-se alojar no divino. Diz o poeta nas *Observações...*:

> A representação do trágico repousa principalmente nisto, que o insustentável como o Deus-e-homem se acasala, e como, abolido todo limite, a potência pânica da natureza e o mais íntimo do homem tornam-se Um no furor, pode ser concebido por isto, que o devir-um ilimitado se purifica mediante uma separação ilimitada (HÖLDERLIN, 1965, p. 63, tradução nossa).

A solução sem reconciliação Hölderlin vê no abandono, no afastamento categórico desse anseio pelo Absoluto. O próprio contexto histórico em que o poeta vive já proclama esse ato de *hybris*, enunciado pelo "entusiasmado" idealismo que tem "contaminado" então a especulação, com sua pretensão para o Absoluto. O entusiasmo deve ser contido e os limites que separam o humano do divino devem ser mantidos. Com essa posição, Hölderlin parece retomar o criticismo kantiano com todas as suas restrições.

Reiterando o tema grego nas *Observações*..., especialmente sobre Édipo, Hölderlin verá o ato de *hybris* na vontade desmesurada de saber, de um "saber trágico", que leva o herói à sua aniquilação. Portanto, a falta de Édipo é uma falta intelectual, ao tentar saber mais do que é permitido, rompendo, assim, as fronteiras entre o humano e o divino. A culpa do rei, segundo Hölderlin, consiste na tentativa de invadir o âmbito divino. Por isso, como nota Machado (2006, p. 149):

> O que faz da tragédia Édipo rei, que Hölderlin traduz literalmente por Édipo tirano, um processo de heresia, no qual Édipo (que para o poeta alemão não é inocente, nem inocente culpado, mas simplesmente culpado) é condenado por Sófocles em razão dessa tentação religiosa.

Na versão da *Observação sobre Antígona*, semelhante à de Édipo, Hölderlin insiste que a culpa de Antígona é resultado de sua tentativa de romper os limites do saber humano. Ao comentar as reflexões do poeta, Dastur (1994, p. 196-197) afirma: "Ela (Antígona) representa o excesso de saber especulativo pelo qual o homem aspira à visão divina, pois o que ela esquece é a distância que separa o humano e o divino [...]".

A ênfase hölderliniana na solução do conflito trágico fixa-se no afastamento, no abandono daquela "linha vermelha" que separa o humano do divino. A tragédia, portanto, promove a purificação da culpa cometida pelo protagonista, do anseio desmesurado de invadir o divino. Enfatizar o afastamento como solução do conflito trágico é o que Hölderlin conclui da tragédia grega. O afastamento opera uma espécie de catarse, uma espécie de purificação do desejo proibido de querer saber mais do que o permitido – purificação que indica o caminho de volta ao nativo.

8. A ARTE E A VIDA: SCHOPENHAUER E NIETZSCHE

Se Hegel reconhecia na arte uma etapa inferior do desenvolvimento absoluto do Espírito, que expressa a verdade de modo sensível e, portanto, imperfeito, a partir de Schopenhauer, ao contrário, a arte configura-se como conhecimento perfeito que cumpre uma função vital.

A arte e sua função vital na filosofia de Schopenhauer

Segundo Schopenhauer, a vida pode ser considerada em dois aspectos – como representação e como vontade. A partir dessa distinção, o filósofo enuncia a falta de sentido da existência. Na primeira parte de sua obra principal, *Mundo como vontade e representação*, intitulada "O mundo como representação", o filósofo apresenta o mundo como objeto no âmbito do princípio da razão que atua nas faculdades cognitivo-representativas do intelecto. Estas configuram o mundo de modo próprio para ser conhecido, porém como representação.

Além da pluralidade fenomênica, que, em última instância, não passa de mera ilusão, existe uma unidade fundamental,

essência e causa de toda aparência, o mundo da coisa-em-si, entendida por Schopenhauer como Vontade.

A Vontade, na concepção schopenhaueriana, apresenta-se como profunda e cega força obscura, que atua no fundo do ser e não cede às formas da razão. Ela obriga a razão a trabalhar em seu proveito, criando aparências ilusórias. Uma das saídas desse círculo vicioso de aparências enganadoras configura a arte e, mais especificamente, a contemplação artística. Schopenhauer (2001, Livro III, & 36, p. 194) define a arte como sendo: "[...] a contemplação das coisas independente do princípio da razão; opõe-se, assim, ao modo do conhecimento acima definido, que conduz à experiência e à ciência".

A contemplação artística apresenta uma via para o indivíduo romper a submissão pessoal do querer da vontade, de renunciar ao eu. Assim, o indivíduo consegue desprender-se dos fragmentos fenomenais que vagueiam em aparências ilusórias, penetrando no claro espelho do ser do mundo, "[...] que fixa em fórmulas eternas o que flutua na vaga das aparências" (SCHOPENHAUER, 2001, Livro III, & 36, p. 195).

O conhecimento das ideias é objeto da contemplação estética, porém não é acessível a todos, somente aos homens excepcionais, aos gênios, que desprendem a sua cognição do princípio da razão, tornando-se puros sujeitos do conhecimento. A esse respeito Schopenhauer (2001, p. 161) assevera:

> [...] o conhecimento em alguns homens pode subtrair-se desta escravidão, rejeitar este jugo e permanecer puramente ele mesmo, independente de todo alvo voluntário, como puro e claro espelho do mundo.

A condição que torna possível a contemplação das ideias é a anulação da vontade individual que sujeita, por sua vez, o co-

nhecimento pelo princípio da razão. Diferentemente do conhecimento científico, que necessariamente é guiado pelo interesse e, portanto, submetido ao princípio da razão, a contemplação estética dispensa das coisas contempladas seus atributos espaçotemporais e causais, o que, por sua vez, eleva o sujeito a um conhecimento *sub specie aeternitatis* (do ponto de vista da eternidade).

Nesse contexto, a noção deve ser entendida como sendo do ponto de vista das ideias eternas. As ideias, na teoria de Schopenhauer, são os diferentes graus em que a Vontade se objetiva na natureza. Diferentemente de Platão, para o qual existem ideias de artefatos (cadeira, mesa, martelo etc.), para Schopenhauer apenas existem ideias de espécies naturais, como dos reinos mineral, vegetal, animal e o ser humano. A cada uma das artes cabe o papel de facilitar o acesso às Ideias de cada um desses reinos. Assim, temos:

1) Arquitetura e hidráulica: reino mineral.
2) Jardinagem e pintura de paisagens: reino vegetal.
3) Escultura e pintura de animais: reino animal.
4) Escultura, pintura histórica e poesia: ser humano.
5) Música: apresenta todas as ideias em harmonia.

Assim, Schopenhauer redime a arte da posição inferior na qual Platão a coloca, como imitação do já imitado, e atribui aos seus objetos *status* de essências, de paradigmas eternos.

Nietzsche: conciliação de Apolo e Dionísio em *O nascimento da tragédia*

Assim como em Schopenhauer, a Filosofia de Nietzsche é profundamente penetrada pela arte. Podemos dizer que a arte

é o norteador da compreensão da vida, uma vez que, segundo o filósofo, "o mundo e a vida só são justiçáveis como fenômenos estéticos" (NIETZSCHE, 1992, p. 65).

Nietzsche concorda com Schopenhauer que, no fundo, a vida se mostra como desprovida de valor. Todos os anseios do indivíduo de alcançar a felicidade se dissolvem implacavelmente no domínio da vontade devoradora. Porém, Nietzsche, diferentemente de Schopenhauer, recusa-se a pensar e avaliar a vida a partir de um sentido moral como o fazia seu precursor. Ao contrário, Nietzsche concebe a vida como efetividade (*Wirklichkeit*), como um processo artístico ininterrupto de criação e destruição que se estende por toda eternidade.

Uma originalidade sem par da estética nietzschiana é a noção de dionisíaco, que permeia todos os seus escritos, desde *O nascimento da tragédia* até os últimos. Num certo sentido, o dionisíaco, como visão estética da vida, apresenta o contraponto à moralidade, norteada pela verdade (segundo Nietzsche, a verdade cumpre uma função moral).

O principal tema de *O nascimento da tragédia* – a primeira obra de Nietzsche (1873) – é a análise do surgimento e da morte da tragédia grega – segundo o filósofo, a arte superior dos antigos, que surge transfigurando os mitos. A obra é profundamente marcada por duas personagens mitológicas: Dionísio e Apolo. Nietzsche concebe Dionísio como símbolo de todas as forças produtivas. O culto a Dionísio, o deus do vinho, da alegria, da fertilidade, da terra, é culto à vida. Mas, Dionísio é o deus sofredor, diante do qual tudo perece, toda individualidade sucumbe. Seu oposto é Apolo, o harmonioso, o claro, que conflui com o efêmero do sonho; em suma, é o princípio da individuação.

A partir dessa obra, Nietzsche rompe, mesmo que parcialmente, com a tradição clássica de Winckelmann, Goethe e Schiller. Ele, silenciosamente, os acusa de procurarem a essência de todas as formas da cultura grega em uma nobre simplicidade e grandeza imperturbável, sem refletir sobre o fundamento, a raiz da harmonia antiga, a grandeza e a simplicidade, sem descobrir essa raiz em Dionísio. Conforme Nietzsche, nobreza, grandeza e simplicidade são características de Apolo – o princípio mediante o qual se pode explicar apenas a metade da cultura grega. Dionísio, por sua vez, nada tem a ver com essa grandeza e simplicidade; ele age, dilacera e é dilacerado; ele imerge na terra e renasce dela; em sua embriaguez e êxtase, em suas bacanais e desfiles, triunfa a parte essencial da cultura grega, a sua musicalidade – a encarnação mais viva do princípio dionisíaco.

Segundo Nietzsche, o êxtase dionisíaco e a harmonia apolínea, ou seja, o mundo da embriaguez e o mundo do sonho, são dois instintos, duas pulsões artísticas que emergem da própria natureza, sem intermediação do artista. Na embriaguez dionisíaca, conformam-se homens e animais, uns com os outros e com a natureza – semelhante à sinfonia de Beethoven – aludida à harmonia mundial:

> Cantando e dançando, o homem se expressa como o membro de uma comunidade mais elevada: ele desaprendeu o andar e o falar e está a caminho de, através da dança, se alçar voando pelos ares. O homem não é mais artista, mas se tornou obra de arte (NIETZSCHE, 1992, p. 29-30).

Segundo Nietzsche, a tragédia grega origina-se no coro, a partir do qual, mais tarde, surgem os atores, o diálogo e, com efeito, o drama, no sentido literal. O coro, a fonte da tragédia grega, expressa o princípio dionisíaco. O diálogo, simples, trans-

parente e belo, tal como é conhecido na linguagem dos heróis de Sófocles, é expressão do princípio apolíneo.

A tragédia é arte suprema, pois nela realizam um pacto fraternal Dionísio e Apolo. Somente na tragédia, Dionísio fala na linguagem do Apolo, e Apolo, por sua vez, na linguagem de Dionísio: "O mito trágico se pode entender só como encarnação da sabedoria dionisíaca em imagens, mediante as expressões artísticas de Apolo" (NIETZSCHE, 1992, p. 62).

Realizando a síntese suprema de Dionísio e Apolo, a tragédia grega justifica não só uma finalidade estética, mas exerce, assim, uma missão suprema de vida.

O nascimento da tragédia é uma apologia estética do herói trágico, que encontra o sentido da existência mesmo na própria morte. Essa obra se opõe a quaisquer estimativas heroicas do ponto de vista ético, do ponto de vista do bem e do mal, por vislumbrar, no sofrimento e na morte trágicos, a perfeição absoluta do estético – da existência em si, e não em uma função teleológica. Isso porque, e esta é a convicção profunda de Nietzsche, o ser e o mundo possuem sentidos somente como fenômenos estéticos.

Encerrando com a estética nietzschiana, chegamos às concepções contemporâneas do século 20 sobre a Estética.

9. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) Explique o problema do trágico que surge na Filosofia a partir da leitura de Schelling sobre a análise da tragédia de Aristóteles.

2) Na análise schopenhaueriana, a verdadeira arte reúne dois pontos principais. Quais são eles?
   a) A contemplação desinteressada das Ideias e a fuga do círculo vicioso das ilusões da vontade.
   b) A manipulação interessada da consciência dos outros homens e o poder econômico.
   c) O aprimoramento da pessoa por meio de uma educação artística e a elevação de sua cultura.
   d) Uma das formas de desenvolvimento do espírito e sua manifestação sensível.

3) Em quais pontos Nietzsche se opõe à Filosofia de Schopenhauer?
   a) Enquanto Schopenhauer vê na arte uma forma de afirmação da vida, Nietzsche vê o completo aniquilamento do indivíduo.
   b) Enquanto Nietzsche vê na arte uma afirmação do destino trágico do mundo, com todas as suas dores e prazeres efêmeros, Schopenhauer compreende a arte como um bálsamo para as dores do mundo, uma fuga das ilusões efêmeras.
   c) Enquanto Nietzsche pensa na arte como afirmação do universal, Schopenhauer vê na arte a dissolução do universal e a origem da singularidade.
   d) Schopenhauer vê na arte uma forma de afirmação das dores, e Nietzsche, uma negação.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) Conclusão pessoal.
2) a.
3) b.

10. CONSIDERAÇÕES

Nesta unidade, você acompanhou o desenvolvimento do problema do trágico com base nos filósofos alemães. Pôde conhecer como se desenvolveu o problema do trágico a partir da filosofia da arte de Schelling e seu desenvolvimento até Nietzsche. Além disso, compreendeu as principais discussões dos filósofos alemães acerca da tragédia e aprendeu quais as mudanças a análise da tragédia proporcionou a esses filósofos.

Na próxima unidade, você irá conhecer os principais problemas da Estética contemporânea.

11. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMGARTEN, A. G. *Estética*: a lógica da arte e do poema. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

DASTUR, F. Hölderlin: tragédia e modernidade. In: HÖLDERLIN, F. *Reflexões*. Trad. Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

ECKERMANN. J. P. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Trad. Luis Silveira. Lisboa: Vega, s.d.

FISCHER, K. *Immanuel Kant und seine Lehre.* München, 1882. v. 2. (Geschichte der neuern Philophie).

GOETHE, J. W. *Máximas e reflexões*. 2. ed. Trad. Afonso Teixeira da Mota. Lisboa: Guimarães, 1992.

HARTMANN, N. *Filosofia do Idealismo alemão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s. d.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

______. *Estética*: a idéia e o ideal-Estética: o belo artístico ou o ideal. Trad. Orlando Vitorino. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

______. *Princípios da Filosofia do Direito*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HÖLDERLIN, F. *Œdipe, remarques sur Antigone*. Trad. F. Fédier. Paris: UGE, 1965.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Victoriano Suarez, 1914.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHELLING, F. V. *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989a.

______. Cartas filosóficas. In: ______. *Escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989b. (Os Pensadores).

______. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHILLER, F. Acerca do sublime. In: ______. *Teoria da tragédia.* São Paulo: E.P.U, 1991.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SUZUKI, M. *O gênio romântico*: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

WINCKELMANN, J. J. *Gedanken über die Hachachmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1969.

UNIDADE 7

ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

1. OBJETIVOS

- Conhecer os pressupostos marxistas para uma crítica da Estética contemporânea.
- Analisar a natureza e a finalidade da obra de arte na contemporaneidade.
- Analisar a pertinência e as potencialidades da Teoria Crítica presentes na Filosofia de Theodor Adorno.
- Examinar filosoficamente as obras de arte no contexto da Indústria Cultural.
- Identificar as relações entre arte e ideologia.
- Especular e interpretar as armadilhas fetichistas e ideológicas da Indústria Cultural e da Cultura de Massa.
- Reconhecer e criticar os principais problemas da Estética contemporânea.

2. CONTEÚDOS

- Arte, fetichismo e os meios de comunicação.
- Ideologia e Indústria Cultural.
- Patologias artístico-culturais na sociedade contemporânea.
- Adorno, Marx e a Teoria Crítica.

3. ORIENTAÇÕES PARA O ESTUDO DA UNIDADE

Antes de iniciar o estudo desta unidade, é importante que você leia as orientações a seguir:

1) Para maiores informações sobre o conteúdo desta unidade, recomendamos a leitura do livro *Dialética do esclarecimento*, principalmente o capítulo "A Indústria Cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas".
2) Não se esqueça de registrar suas reflexões, pois elas serão importantes na sua reflexão futura, quando retornar à leitura desta obra em outro momento. Aproveite e amplie seus horizontes!

4. INTRODUÇÃO

Como você notou nas unidades anteriores, buscamos apresentar noções sobre a arte e o Belo na tradição filosófica.

Para discutir Estética na contemporaneidade, teremos de nos aproximar da análise social e política do Belo.

Nesta unidade, discutiremos a natureza da obra de arte e do Belo, mas antes refletiremos acerca da manipulação dos elementos artísticos e dos sujeitos dentro da sociedade capitalista.

Nossa exposição teórica dentro da Estética contemporânea girará ao redor da filosofia de Theodor Adorno. Antes de qualquer coisa, é necessário ressaltar que Adorno era músico e que tinha conhecimento teórico e prático dos fenômenos musicais. Suas ideias aparecem diante das inovações sociais que afetam o ramo da música ou vice-versa, diante da música que afeta a sociedade.

Adotamos Adorno como referência porque sua obra é marcada por preocupação não apenas de discursividade filosófica, mas, antes, de vivência estética, visto que Adorno era músico e compositor, e filosofava em decorrência de sua vocação primeira de músico.

Na Unidade 1, você viu uma descrição de onze tipos de obra de arte; certamente cada uma das artes poderia ser analisada dentro de uma única obra, ou seja, poderíamos dedicar várias páginas à poesia, à pintura, ao cinema, à arquitetura...

Junto com a exposição dos tipos de arte, você foi, ao longo dos estudos, se aproximando de diversos tipos de obra de arte, das mais diversas escolas e períodos, ampliando, assim, seu conhecimento artístico-cultural.

Nesta unidade, iremos nos deter na análise da Estética musical contemporânea. A música é considerada por alguns a mais antiga e intuitiva de todas as artes. É arte por excelência, pois não utiliza conceitos e ideias, comumente encontrados na linguagem verbal; é expressão marcada por alto nível de abstração, por isso pode ser facilmente vinculada a qualquer tipo de ideologia.

Vamos analisar a Indústria Cultural e sua relação com as obras de arte, especialmente a música. A obra póstuma de Adorno intitulada *Teoria Estética* é um referencial para análise da estética contemporânea,

> [...] constitui-se, assim, como crítica e filosofia, um meio de restituir à arte seu direito de existência. A arte é inútil, mas o é radicalmente. Sua força localiza-se exatamente neste radicalismo diante de um mundo que vê prevalecerem o lucro e a utilidade. A verdadeira crítica aplicada às obras de arte do passado evidencia o momento crítico intrínseco que toda obra exerce com relação à sociedade. Trata-se não de retornar a uma pretensa 'arte pura', mas de revelar, sob o verniz das falsas interpretações, o caráter autêntico da atividade artística, da arte como escritura da história, lembrança de uma possibilidade de liberdade e promessa de uma futura liberação (PUCCI, 1995, p. 44).

Toda vasta experiência de Adorno na música como pianista, compositor, suas críticas sobre música e literatura, além de seu amplo conhecimento filosófico demonstram o extremo valor de suas obras, pois nelas vemos a figura de um filósofo, um intelectual sério e comprometido com o que faz, com suas reflexões a partir da experiência vivida e sentida, trazendo as grandes contribuições de Kant, Hegel e Marx. É disto que trataremos a seguir.

5. INDÚSTRIA CULTURAL

O conceito de Indústria Cultural foi cunhado por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento*. Esse conceito é fundamental para compreensão da arte na contemporaneidade.

Qual o foco principal na leitura de Horkheimer e Adorno na obra anteriormente citada?

A análise social de Adorno e Horkheimer aponta para a mercantilização, ou coisificação, da cultura e das obras de arte. Todo patrimônio artístico-cultural é convertido em produto de venda do capitalismo, tornando-se bem de consumo. A arte tem, portanto, na Indústria Cultural, uma função bem definida: ela é produto, é mercadoria, é objeto de consumo. A dominação capitalista se dá por meio da Estética.

> Se a dominação no mundo "globalizado" se exerce, como já se sugeriu, de um modo eminentemente "estético", cabe ainda refletir sobre as chances que, nesse contexto, teria uma possível *emancipação através do estético*. Como já se viu, a obra de arte "autêntica" diferencia-se do produto da indústria cultural pelo fato de conter em si a possibilidade de transcender a dialética entre valor de uso e valor de troca, típica da mercadoria [...] (DUARTE, 2001, p. 12).

A alienação da obra de arte atinge também o gosto. Assim, não há obra de arte autêntica, apenas modismos e criações estereotipadas que recebem o nome de arte, mas que na verdade não o são. Isso fica muito claro na música popular, no repertório comercial das rádios, nas obras artísticas expostas pelos meios de comunicação, nas capas dos livros, nas propagandas...

A Indústria Cultural explora a arte, retira seu significado emancipatório, tornando-a elemento promotor de alienação, de tal forma que a capacidade reflexiva do sujeito é roubada. Assim, ele não é mais capaz de contemplar a obra de arte, não consegue perceber a diferença entre arte e produto de consumo rápido. Há um sistema de dominação que condiciona o gosto e inibe a capacidade crítico-reflexiva:

> [...] objetivo da apropriação capitalista dos novos meios de difusão imagética e sonora, i.e. aquele de natureza mais propriamente ideológica, o qual visa uma perpetuação do sistema mediante a aceitação tácita dos seus pressupostos mais elementares. Mais uma vez, aqui, é de fundamental importância o momento estético implícito nos objetos, apresentados ao público de um modo tal que, na ausência de um mínimo de reflexão, não resta ao "consumidor" outra alternativa senão a de "comprar", agora não mais essa ou aquela mercadoria, mas o sistema de exploração econômica como um todo. Isso se dá através de processos muito complexos, os quais Adorno e Horkheimer entendem como uma espécie de "confiscação do esquematismo" i.e., da possibilidade de o sujeito perceber o mundo exterior a partir de diretrizes oriundas de sua própria capacidade reflexiva ser roubada pelo sistema de dominação, o qual "treina" as pessoas para a percepção dirigida apenas ao que lhe interessa e como lhe convém (DUARTE, 2001, p. 6).

O sujeito coisificado é incapaz de qualquer tipo de crítica. Consome o que lhe é imposto pela Indústria Cultural. Toda sua apreciação é construção do mercado, seu juízo estético repro-

duz o que a Indústria Cultural lhe impõe. Por exemplo, quando alguém diz que gosta dos sucessos que explodem nas rádios, fica evidente que está sendo manipulado pela indústria fonográfica, de forma a criar a necessidade de adquirir aquela música, seja na forma física (CD ou DVD) ou na forma digital (lojas de *smartphones*).

O mesmo acontece com aquele que busca Mozart ou Beethoven. Note que não podemos ouvir a obra integral de Mozart e Beethoven. Temos disponível no mercado apenas alguns fragmentos de suas obras.

A Indústria Cultural encarregou-se de popularizar alguns pequenos trechos que são veiculados nas mais diversas propagandas, como as de sabonete, papel higiênico, automóveis, alimentos etc. A obra de arte perde sua integralidade, vira fragmento solto, clichê, chavão de comercial. Assim, até mesmo os clássicos, ou os fragmentos dos clássicos, tornam-se produtos de consumo, são degradados e perdem sua essência artística.

A cultura torna-se cultura de massa, relacionada diretamente ao consumo e aos meios de comunicação social. E a mídia é a porta-voz número um da cultura de massa.

Para prosseguir este estudo, iremos analisar agora como a Indústria Cultural age na sociedade.

6. ARTE, ALIENAÇÃO E IDEOLOGIA

Para explicitar a atuação alienante da cultura de massa, iremos analisar as ideias de Adorno referentes à música. O mesmo certamente poderá ser aplicado ao conjunto das artes. Adorno, ao analisar os fundamentos sociomusicais, em sua obra *Idéias*

para uma Sociologia da Música, apresenta o caráter da música e sua função dentro da sociedade da seguinte maneira:

> A música tomada em conjunto, é particularmente apropriada para ideologia, pois a ausência de conceito permite que os ouvintes se sintam como seres de sentimento, que associem livremente, que pensem o que bem quiserem. Ela funciona como realização dos desejos, como satisfação substitutiva, mas sem que o mecanismo seja evidente, como o é no filme (ADORNO, 1983a, p. 262).

Nos filmes, as imagens são explícitas e objetivas, ao passo que, na música, não. Para os interessados em discussões sobre o cinema como arte, sugerimos a leitura da obra *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Walter Benjamin.

Note que, para ele, a objetividade não conceitual da música é invadida por interesses de mercado capazes de manipular o desejo humano. Para Adorno, a música pode estimular estados que excluam comportamentos racionais e críticos, levando à violência ou a estados mórbidos: isso é facilmente verificável nos *shows* de *rock* e nas manifestações musicais produzidas durante o nazismo:

> O que os entrevistados acham de sua relação com a música, considerada ainda a sua capacidade de verbalizar, *não dá conta nem mesmo do que se passa subjetivamente* – do ponto de vista individual como da psicologia social. Se dizem [sic] que gostam particularmente da melodia ou do ritmo de uma música, não ligam a tais palavras uma representação adequada, e substituem aos conceitos o seu conteúdo vagamente convencional; por ritmo, portanto, entendem a reciprocidade entre a batida regular e o desvio sincopado, e por melodia o canto fácil de apreender, organizado em períodos de oito compassos (ADORNO, 1983a, p. 263, grifo nosso).

Adorno defende a tese de que a música e toda obra de arte devem passar por um processo de aburguesamento para depois se tornarem produto. É a adesão da burguesia que valida o caráter "artístico" no capitalismo, que torna o produto apto para o consumo. Portanto, "cultura musical contemporânea como parte da indústria cultural, é a auto-alienação completa" (ADORNO, 1983a, p. 268).

Há uma crise da cultura regida por leis de mercado que estão "presentes durante toda a época burguesa e se infiltram veladamente até nos momentos estéticos mais sublimes" (ADORNO, 1983a, p. 264). Dessa forma, as estruturas de audição coletiva não passam de audição alienada, o que abre um grande campo para a crítica dos meios de comunicação e difusão musical.

As pessoas privadas da liberdade não conseguem mais viver empiricamente, os indivíduos não conseguem pensar sem o auxílio da opinião pública, não conseguem formular ideias particulares, tudo deve ser coletivizado de forma que o que vale é dado (imposto) pelos meios de comunicação. Tudo se torna semelhante ou idêntico. Mozart e Caetano Veloso são a mesma coisa.

Em 1936, Adorno já observava a crise do gosto e da percepção musical.

> Se perguntarmos a alguém se gosta de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas (ADORNO, 1983a, p. 165).

Dessa maneira, o sujeito alienado é incapaz de fazer apreciação da obra de arte. A moda rege não só a maneira de se vestir, mas também a arte. Um exemplo claro disso é o fato de aprender e repetir músicas simplesmente expostas constantemente na mídia. A repetição de rádio, TV, carros de som deixa-nos submissos à cultura de massa, à música pobre, à arte estereotipada. Não há escolha, não há liberdade diante da Indústria Cultural. Ela é agressiva e violenta a todos constantemente, com produtos sutis e mascarados.

7. ARTE, FETICHISMO E MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O que faz com que eu goste ou não de uma música ou outra obra de arte?

De modo geral, quando contemplamos uma obra de arte, há uma "satisfação imediatista do ego". Isso na música ocorre da seguinte maneira: se o meu ouvido consegue prever a sequência de notas e harmonia, a música é boa; se isso não acontece, ela é ruim. Assim, qualquer tipo de música melhor elaborada, com cadência melódica diversa do que convencionalmente é tocada nas rádios, não é bom. Os sucessos musicais distribuídos pela mídia são exatamente iguais, do ponto de vista melódico, ao grande sucesso anterior. A música é pobre, alienada, fetichizada, reducionista, banalizada, estereotipada:

> O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte a pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo [...]. Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão somente na medida em que cegam a vista. [...] A nova etapa da consciência musical das massas se define pela negação e rejeição do prazer no próprio prazer (ADORNO, 1983b, p. 168-169).

O prazer proposto é em si uma negação disfarçada da possibilidade de satisfação integral do prazer. A fetichização corrompe as obras de arte em algo indecente. Isso fica bem visível na indústria cinematográfica. Os filmes, sobretudo os pornográficos, ao mesmo tempo que apresentam a possibilidade do prazer, o negam. Apresentam algo fantástico, inatingível, inalcançável. Assim, longe de valorizar a sexualidade, promovem uma negação que retira do espectador toda possibilidade de concretização.

O mesmo acontece em todas as artes. Na música, Adorno apresenta essa ambivalência. Veja o que ele diz:

> [...] proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar aos valores que concede [...]. Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação. A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências (ADORNO, 1983b, p. 166).

A crítica de Adorno é visível se começarmos a observar os programas de rádio. O rádio, como meio cultural alienado, alimenta e incentiva a degradação musical. Alguns defendem ilusoriamente, segundo Adorno, que o rádio tem a tarefa de propiciar entretenimento e distração aos ouvintes e ainda incentivar e promover os chamados valores culturais; tudo ilusão, pois é constatada a ausência de música séria e a presença de um "mundo musical inferior: um submundo que já não ajuda, por exemplo, na contradição dos excluídos da cultura, mas limita-se a se alimentar com o que lhe é dado de cima" (ADORNO, 1983b, p. 169).

A música séria não é tocada nas rádios, ela só é conhecida pela elite (que a consome) por motivo de prestígio social. Para Adorno, essa crise não é recente; foi instaurada depois de Mozart.

Entre música séria e música de entretenimento não existe relação. A música popular não é propedêutica para a erudita. Porém, a crise da apreciação estética faz com que todos os estilos sejam banalizados, assim os extremos da realidade se tocam, são a mesma e única coisa diante da percepção alienada dos apreciadores. Adorno critica essa unicidade de contato musical equivocada:

> Entre eles já não há espaço algum para o "indivíduo", cujas exigências – onde ainda eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos (ADORNO, 1983b, p. 170).

É dessa maneira que o mercado e seus manipuladores vão escolhendo as obras de arte, ou supostas obras de arte, para o consumo. Não há qualquer tipo de critério relativo à qualidade.

O fetichismo é acompanhado também pela regressão auditiva: "Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação" (ADORNO, 1983b, p. 181). O indivíduo é coagido pela mídia que, em suas propagandas, como se pode observar no dia a dia na TV, tudo é anunciado no imperativo: "compre", "beba", "ligue", "escute".

A regressão auditiva faz com que os ouvintes e os consumidores em geral precisem e exijam exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente pela mídia, resultando numa identificação do consumidor com a música. Existe uma espécie de linguagem musical infantil que se instala, assim a grande maioria dos interessados em música fica satisfeita com um pequeno vo-

cabulário musical e técnico que compreende apenas resíduos de deformações da linguagem artística musical.

Como podemos ver, "o conceito de fetichismo musical não se pode deduzir por meios puramente psicológicos" (ADORNO, 1983b, p. 172). O fetichismo musical é complexo, está ligado aos meios de comunicação e também às estruturas de manipulação social da Indústria Cultural.

8. PATOLOGIA ARTÍSTICO-CULTURAL

Mediante a banalização musical, o ouvinte contemporâneo é transformado em adorador fetichista da música e assume um caráter sadomasoquista no consumo da música de massa, pois renuncia à individualidade, amoldando-se ao sucesso, ao que todos fazem (ouvem, veem, compram), perde o gosto e seus critérios pessoais, é seduzido pela aparência musical que manipula o gosto: "Corresponde ao comportamento do prisioneiro que ama a sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa" (ADORNO, 1983b, p. 174).

Nesse contexto, até mesmo a boa música pode virar "lixo" quando submetida à Indústria Cultural:

> As obras que sucumbem ao fetichismo e se transformam em bens da cultura sofrem, mediante este processo, alterações constitutivas. Tornam-se depravados. O consumo, destituído de relação, faz com que se corrompam (ADORNO, 1983b, p. 175).

Em consequência dessa corrupção, as obras clássicas perdem sua visão de totalidade. Aí está a grande catástrofe na contemplação da arte: a perda da totalidade. Dessa forma, a arte é reduzida a fragmentos que perdem seu sentido, estão descontextualizadas e fora do todo. Trata-se da destruição da obra de arte.

A corrupção não para por aí: as obras são refeitas com novos arranjos e inversões que dilaceram a unidade harmônica, sem o menor respeito pelo autor nem pela obra, os critérios são ditados pelos produtores, administradores e negociantes burgueses.

A arte deixa de ser produção desinteressada, deixa de ser arte para tornar-se mercadoria. A consequência imediata desse processo é a vulgarização do Belo, de forma que as pessoas vivem como se fosse possível encontrar uma obra de arte a cada esquina a qualquer momento.

A música como obra de arte é exposta ao ridículo. As telas pintadas por elefantes ou macacos são mais valorizadas do que as obras clássicas dos pintores. A obra de arte "adoece" e, nesse contexto, perde seu caráter artístico e, consequentemente, seu sentido.

9. ADORNO, MARX E TEORIA CRÍTICA

Você já deve ter notado que a crítica adorniana é feita dentro de uma perspectiva marxista. Assim, Adorno concebe o caráter fetichista da mercadoria como veneração do que é autofabricado, alienando, assim, tanto o produtor como o consumidor. Marx descreve o caráter fetichista na mercadoria em sua obra *O Capital*:

> O mistério da forma mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em conseqüência, forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existentes fora deles (MARX apud ADORNO, 1983b, p. 172s).

Perceba que toda obra de arte no capitalismo se apresenta alienada e é mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto, pelo CD, por uma gravura, por um DVD, e não pela obra de arte:

> O consumidor "fabricou" literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. "Fabricou" o sucesso, não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada. É óbvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar. Com efeito, tal setor se apresenta no mundo das mercadorias precisamente como excluído do poder da troca, como um setor de imediatividade em relação aos bens, e é exclusividade a esta aparência que os bens da cultura devem o seu valor de troca. Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado (ADORNO, 1983b, p. 173).

10. TEXTO COMPLEMENTAR

Antes de terminar seu estudo sobre Estética, é muito importante que você leia o extrato do texto de Adorno.

O fetichismo na música e a regressão da audição

Dentre os ouvintes fetichistas, o mais perfeito é talvez o rádio-amador. O que ouve, e mesmo a maneira como ouve, lhe é totalmente indiferente; o que lhe interessa é tão-somente saber que está ouvindo, e que consegue, através do seu aparelho particular, introduzir-se no mecanismo público, embora não consiga exercer sobre este a mínima influência. Imbuídos do mesmo espírito, incontáveis são os rádio-ouvintes que manobram o botão sintonizador e o regulador de volume do seu aparelho [...]. Os ouvintes regressivos apresentam muitos traços em comum com o homem que precisa matar o tempo porque não tem outra coisa com que exercitar o seu instinto de agressão, e como o trabalhador de meio expediente [...]. Quanto mais intensamente se dedicam às exigências do seu ofício, tanto mais se escravizam aos ditames do siste-

ma. A constatação resultante de uma pesquisa, de que entre rádio-ouvintes os amigos da música ligeira se demonstram despolitizados, não é causal. A possibilidade do refúgio individual e da segurança pessoal, questionável como sempre, impede o olhar de perceber a modificação do estado no qual se quer procurar guarida [...]. O masoquismo da audição define-se não somente na renúncia a si mesmo e no prazer de substituição pela identificação com o poder. Fundamenta-se este masoquismo na experiência de que a segurança da procura de proteção nas condições reinantes constitui algo de provisório, um simples paliativo, e que ao final todo este estado de coisas deve ter um fim. Mesmo na renúncia à própria liberdade não se tem consciência tranqüila: ao mesmo tempo que sente prazer, no fundo as pessoas percebem-se traidoras de uma possibilidade melhor, e simultaneamente percebem-se traídas pela situação reinante. A audição regressiva está a cada momento pronta a degenerar em furor [...] fetichismo se prende ao presente abstrato. Este efeito retorna abreviado de forma selvagem, no caso dos ouvintes regressivos: eles gostariam de ridicularizar e destruir aquilo que ainda ontem os encantava, como se quisessem vingar-se *a posteriori* deste falso encantamento [...]. Os ouvintes regressivos são realmente destrutivos. O insulto trivial tem seu motivo irônico; irônico, porque as tendências destrutivas dos ouvintes regressivos na verdade se dirigem contra os mesmos elementos que são odiados pelos ouvintes fora de moda... (ADORNO, 1983b, p. 186-188).

Enaltece-se um aspecto positivo da nova música de massas e da audição regressiva: a vitalidade e o progresso técnico, a ampla aceitação coletiva e a relação com uma prática indefinida, em cujos conceitos entrou a autodenúncia dos intelectuais, os quais em última análise podem eliminar a sua alienação das massas porque unificam sua consciência com a atual consciência das massas. Ora, este aspecto que se diz positivo na verdade é negativo, ou seja, a irrupção, na música, de uma fase catastrófica da própria sociedade. O positivo só existe na sua negatividade. A música de massas fetichizada ameaça os valores culturais fetichizados. A tensão entre as duas esferas musicais cresceu de tal forma que se torna difícil à música oficial sustentar-se (ADORNO, 1983b, p. 190).

---

11. QUESTÕES AUTOAVALIATIVAS

Confira, a seguir, as questões propostas para verificar o seu desempenho no estudo desta unidade:

1) Assinale a alternativa correta de acordo com a Filosofia de Adorno:
   a) Na audição regressiva, o anúncio publicitário assume caráter de coação.
   b) A Indústria Cultural torna acessíveis as obras de arte para todos os públicos.
   c) A Indústria Cultural é complexa, pois impõe critérios de qualidade para seus produtos.
   d) A audição contemporânea amplia-se pela difusão de diversos produtos da Indústria Cultural.

2) De acordo com os conteúdos aqui estudados, a Indústria Cultural é:
   a) A produção de artefatos culturais pela indústria.
   b) A produção de artefatos econômicos.
   c) A produção de artefatos econômicos e culturais.
   d) A produção capitalista de cultura em que esta é transformada em mercadoria.

Gabarito

Confira, a seguir, as respostas corretas para as questões autoavaliativas propostas:

1) a.
2) d.

12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento de Adorno é vigoroso e sua crítica à cultura contemporânea é indispensável para quem pretende estudar Estética.

A proposta de Adorno e sua crítica visam à educação do homem por meio da arte e com a arte. Essa intenção remete-nos ao conceito de *paideia* dos gregos, que nada mais é que a busca de uma educação integral e total para o homem nos seus mais

íntimos e profundos aspectos humanos. É a busca de uma educação integral, que abranja o indivíduo por inteiro e não somente parcelas ou facetas do homem e de sua humanidade.

Você certamente encontrará inúmeras críticas a Adorno; sugerimos que procure ler e aprofundar as ideias desse pensador e que não fique apenas com os preconceitos descontextualizados.

Uma das críticas mais comuns é a de que Adorno é elitista, difusor de uma concepção de obra de arte que desconsidera o popular, o que não procede. O fato é que há níveis de expressão da arte. Adorno insiste, em sua obra, implacavelmente, na necessidade de que a arte e o pensamento modernos sejam difíceis, complexos e sistematizados, buscando, assim, preservar sua verdade e vigor, recusando qualquer tipo de banalização e resposta automatizada.

Na verdade, a arte quer promover a autonomia e a emancipação dos sujeitos.

Trata-se de valorizar o sujeito e a obra, trazer à consciência todas as possibilidades emancipatórias e humanizadoras da arte.

Assim, concluímos o estudo desta última unidade com uma citação de Forrester, que nos aponta o objetivo da apreciação estética e da cultura, que não é o mesmo da Indústria Cultural:

> Pode-se desaprender a pensar. Tudo concorre para isso. Entregar-se ao pensamento demanda até mesmo audácia quando tudo se opõe, e, em primeiro lugar, com muita freqüência, a própria pessoa! Engajar-se no pensamento reclama algum exercício, como esquecer os adjetivos que o apresentam como austero, árduo, repugnante, inerte, elitista, paralisante e de um tédio sem limites. [...]. Porque não há nada mais mobilizador do que o pensamento. Longe de representar uma sombria demissão, ele é o ato em sua própria quintessência. Não existe atividade mais subversiva do que ele. Mais temida. Mais difamada também; e não é por acaso, não é inocente: o pensamento é

> político. [...] Só o fato de pensar já é político. Daí a luta insidiosa, cada vez mais eficaz, hoje mais do que nunca contra o pensamento. Contra a capacidade de pensar (FORRESTER, 1997, p. 67-68).

Como foi explicitado, a Estética tem um campo vasto de atuação que nos serve de base não só para a crítica filosófica sobre problemas como a origem e características do Belo e do sublime ou mesmo sobre os efeitos da arte em nossa vida, como também é um elemento indispensável para compreendermos a própria cultura dos povos.

Nesta obra, você pôde acompanhar o desenvolvimento do pensamento filosófico sobre esses problemas e, com isso, enriquecer seus conhecimentos culturais sobre a própria arte. Para tanto, as abordagens dos filósofos foram importantíssimas. Cada um deles contribuiu à sua maneira para que esse tipo de conhecimento se desenvolvesse e se apresentasse como um novo campo da especulação filosófica que, nos dias de hoje, tem se tornado cada vez mais importante e cativante para os pesquisadores de Filosofia. Não deixe de procurar ler os clássicos de Filosofia e pesquisar neles suas posições estéticas.

O objetivo aqui proposto foi estimular você a desenvolver o hábito da pesquisa e sua autonomia como estudante de Filosofia. Esperamos que seus objetivos tenham sido alcançados, e que este estudo tenha sido fecundo como incentivo para suas futuras pesquisas sobre o tema.

13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

______. *Idéias para a sociologia da música*. Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Victor Civita, 1983a. (Os pensadores).

______. O ensaio como forma. Trad. Flavio R. Kothe. In: COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986a.

______. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Trad. Luíz Baraúna. São Paulo: 1983b.

______. Sobre a música popular. Trad. Flavio R. Kothe. In: COHN, G. *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986b.

______. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1970.

DUARTE, R. Mundo globalizado e estetização da vida. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. Á.; PUCCI, B. (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas; Piracicaba: Autores Associados; Unimep, 2001.

FORRESTER, V. *O horror econômico*. São Paulo: Unesp, 1997.

JAMERSON, F. *Marxismo e forma*: teorias dialéticas do século XX. Trad. Iumna Maria Simon. São Paulo: Hucitec, 1985.

JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

PUCCI, B. (Org.) *Teoria crítica e educação*. Petrópolis: Vozes; São Carlos: Editora da UFSCar, 1995.

RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A.; PUCCI, B. *Ensaios frankfurtianos*. São Paulo: Cortez, 2004.

______. *Adorno*: o poder educativo do pensamento crítico. Petrópolis: Vozes, 2001.